

موسوعة الفنون التشكيلية في مصر

3

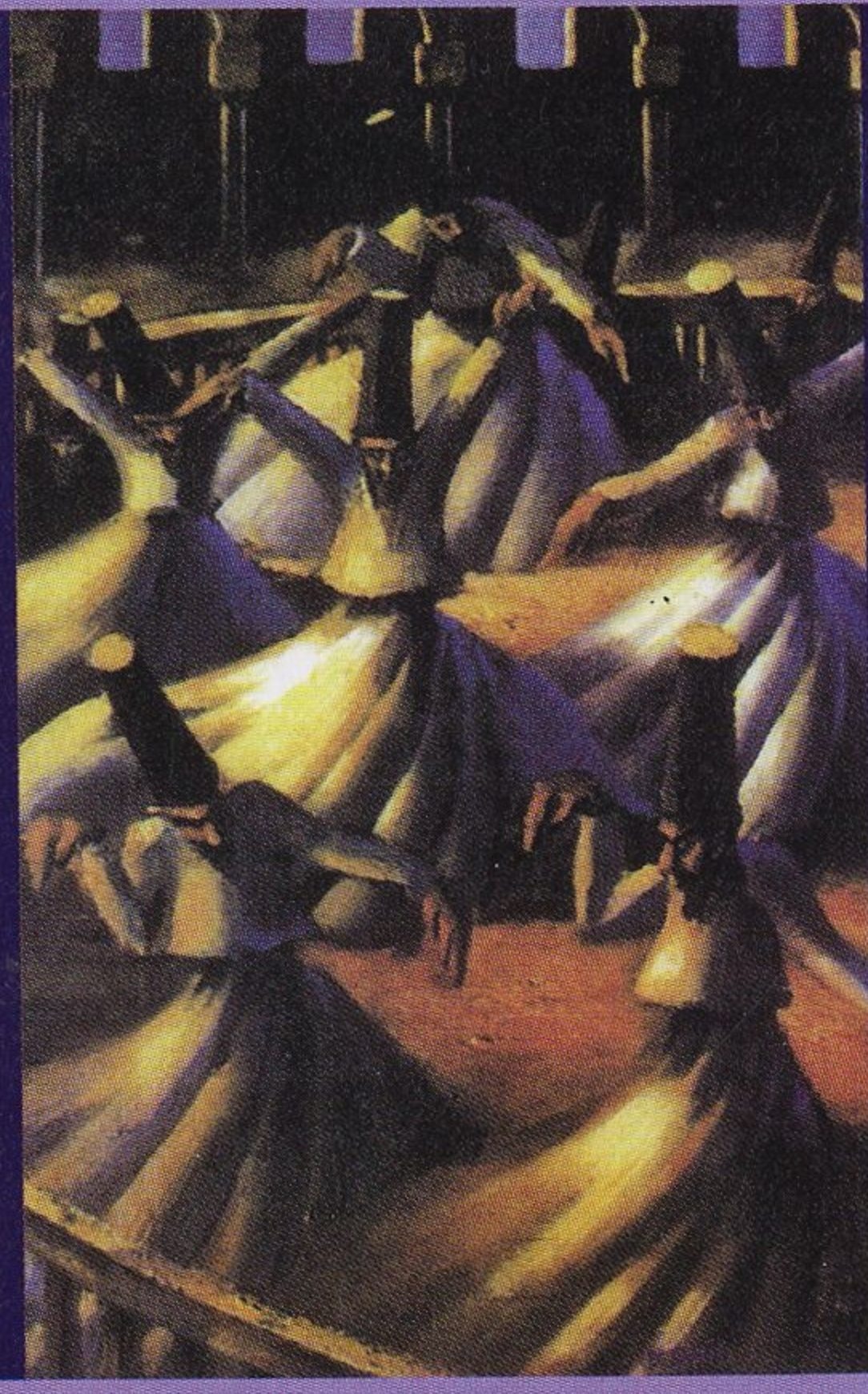
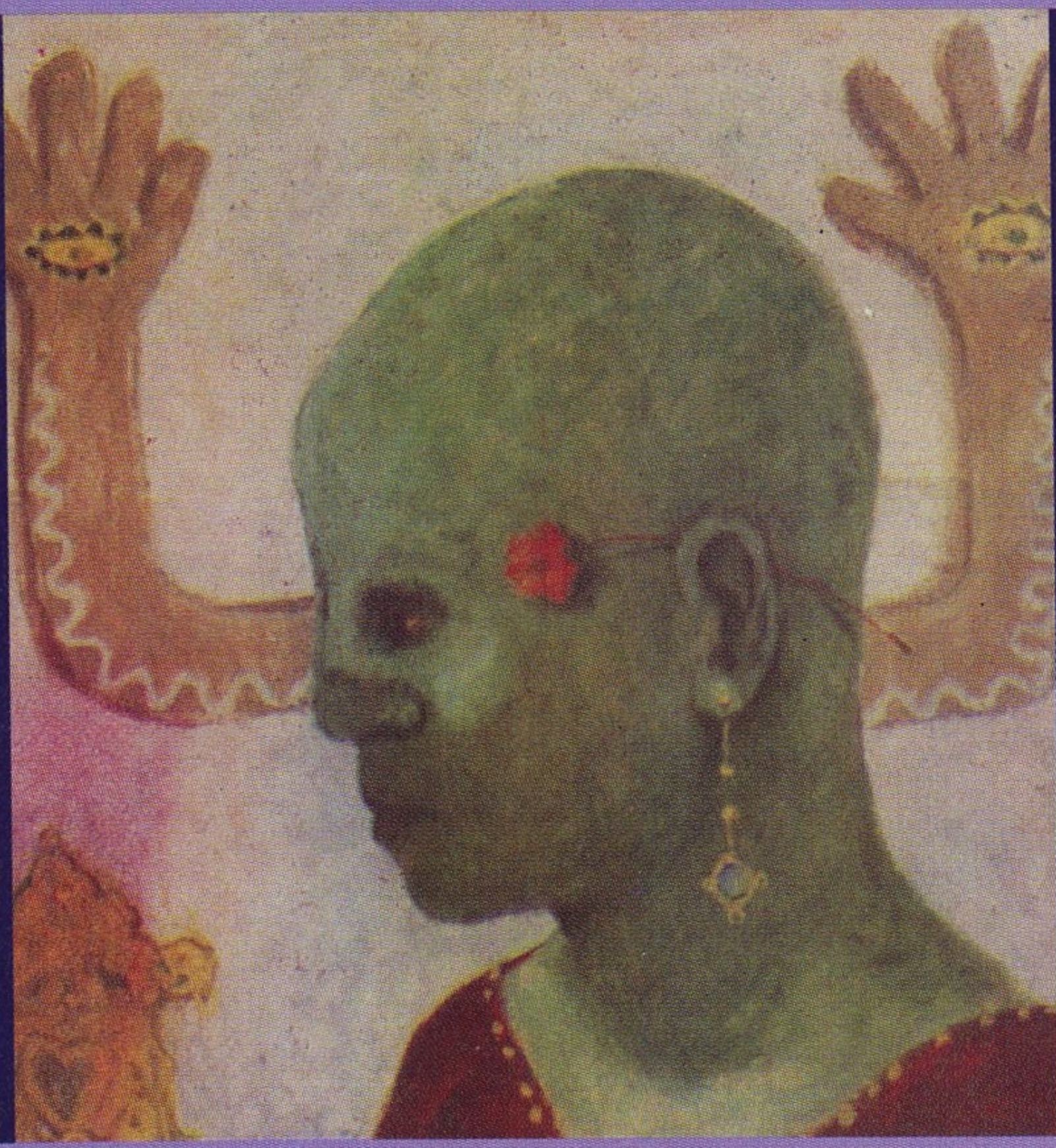
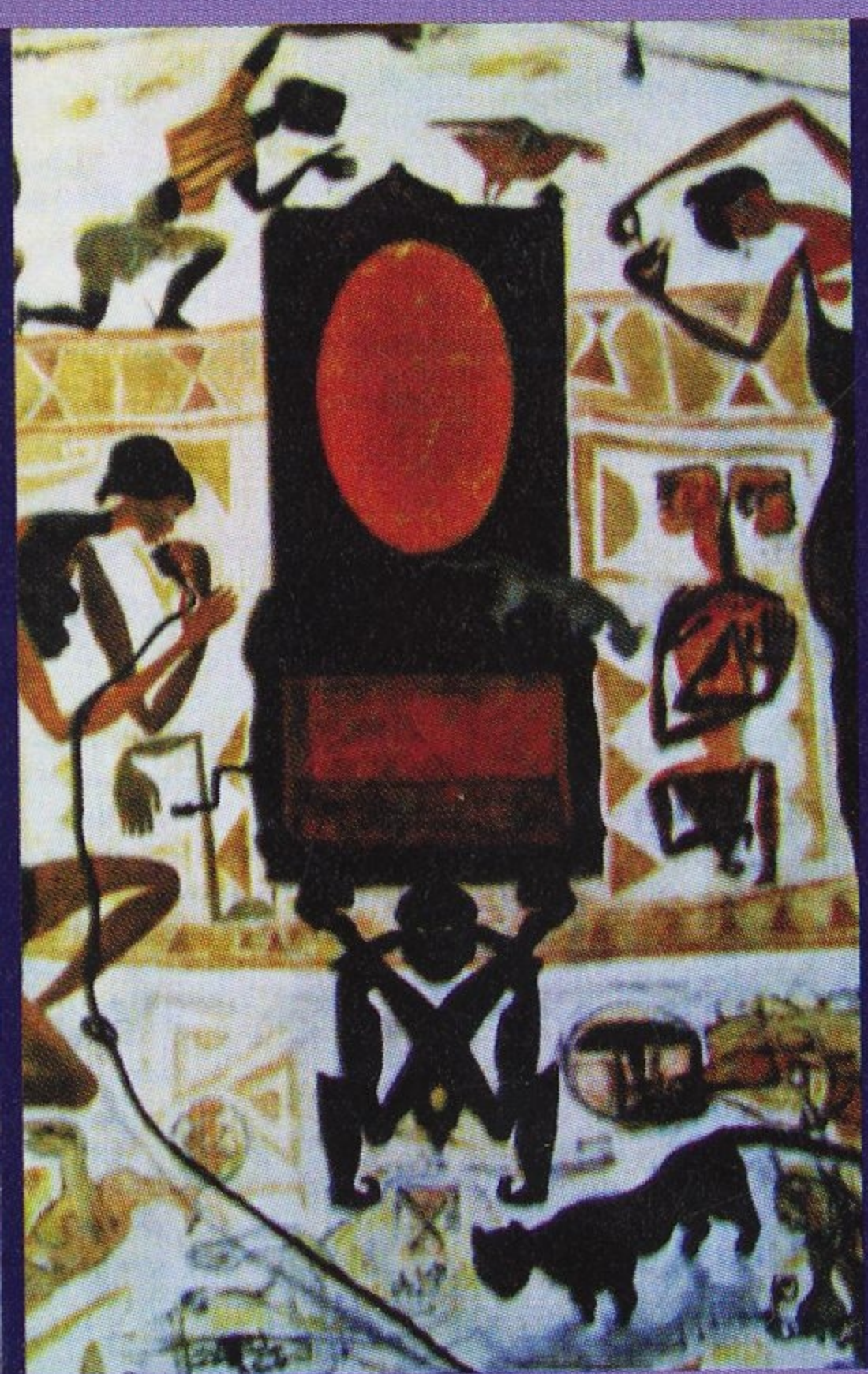
العصر الحديث



عزالدين نجيب

موسوعة الفنون التشكيلية في مصر

3



العصر الحديث

عز الدين نجيب



العنوان : موسوعة الفنون التشكيلية فى مصر

(3) العصر الحديث

تأليف : عز الدين نجيب

إشراف عام : داليا محمد إبراهيم

يحظر طبع أو تصوير أو تخزين أى جزء من هذا الكتاب سواء النص أو الصور بأية وسيلة من وسائل تسجيل البيانات، إلا بإذن كتابى صريح من الناشر.



أسسها أحمد محمد إبراهيم سنة 1938

الطبعة 1 : يوليو 2007

رقم الإيداع، 2007/15253

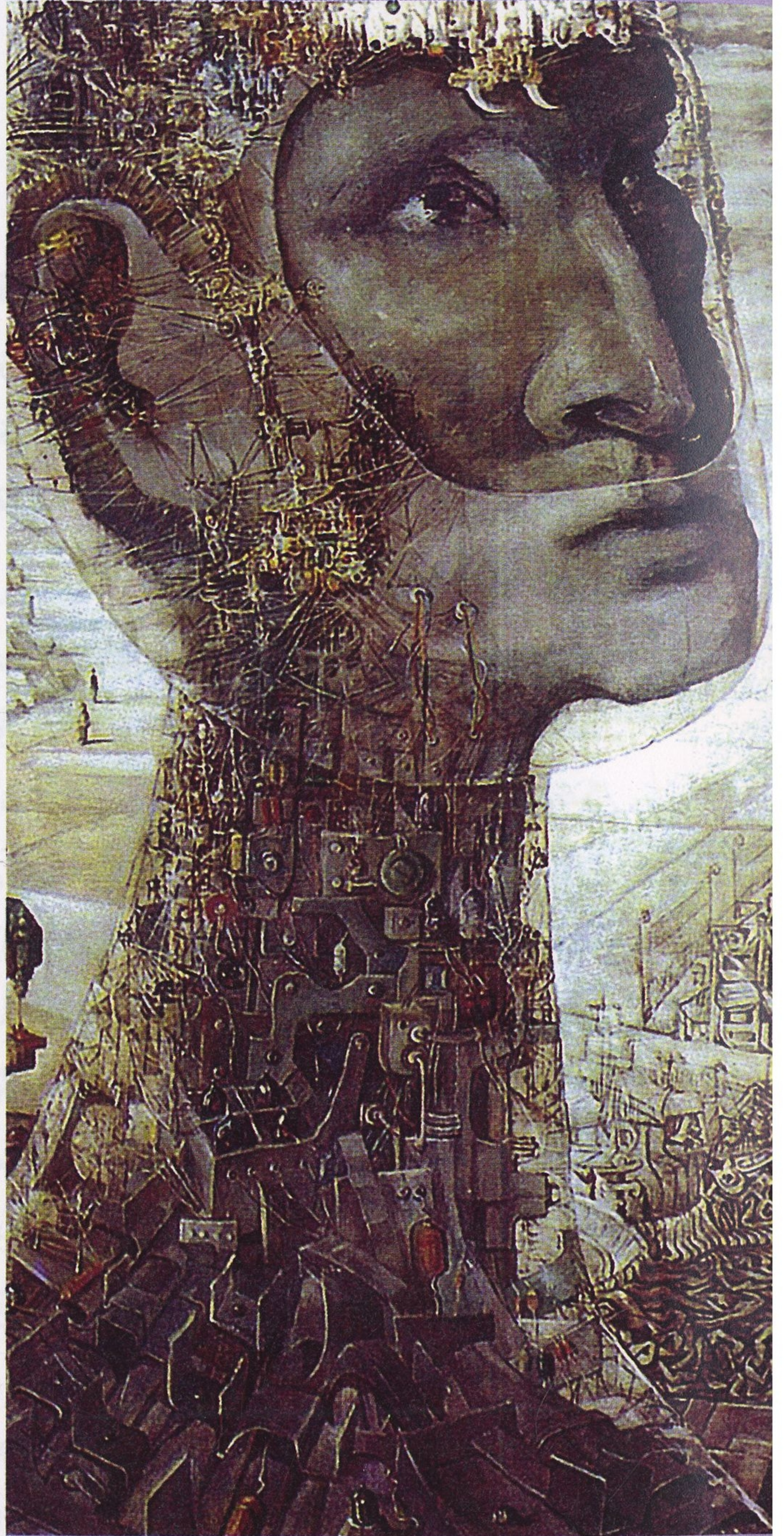
الترقيم الدولى، 0-3903-14-977

الإدارة العامة ،	المركز الرئيسى ،	مركز التوزيع ،	فرع الإسكندرية ،	فرع المنصورة ،
21 شارع أحمد عرابى - المهندسين - الجيزة تليفون، 33466434 - 33472864 02 فاكس، 33462576 02	80 المنطقة الصناعية الرابعة - مدينة 6 أكتوبر تليفون، 38330287 - 38330289 02 فاكس، 38330296 02	18 شارع كامل صدقى - الفجالة - القاهرة تليفون، 25909827 - 25908895 02 فاكس، 25903395 02	408 طريق الحرية - رشدى تليفون، 5462090 03	13 شارع المستشفى الدولى التجمسى - متفرع من شارع عبد السلام عارف - مدينة السلام تليفون، 2221866 050

Website: www.nahdetmisr.com

E-mail: publishing@nahdetmisr.com — customerservice@nahdetmisr.com

موسوعة الفنون التشكيلية
في مصر
العصر الحديث



مقدمة

قدمت مصر إلى الإنسانية كبرى حضاراتها، وكانت الفنون التشكيلية هي الوعاء الذي احتوى هذه الحضارات، وحافظ عليها حتى كُتب لها الخلود، كما رأينا في الجزئين السابقين.

لكن مصر مرت بفترة عصيبة تحت الحكم التركي العثماني (1517-1798م)، عاشت خلالها في عزلة عن العالم، فلم تتجدد منابع الإبداع فيها، ولم تستطع مسايرة التقدم الذي حدث بأوروبا منذ عصر النهضة في القرن السادس عشر، وكان الفن في مقدمة مظاهر ذلك التقدم، ومنه تولدت مختلف المدارس والاتجاهات الفنية، بينما كانت مصر غارقة في سبات عميق، حتى أفاقت على مدافع الحملة الفرنسية 1798م، وعلى عاصفة العلم والفن التي أتت بها العلماء والفنانون الفرنسيون ممن أحضرهم معه نابليون؛ ليسجلوا بالريشة والقلم كافة جوانب الحياة والآثار المصرية، وعرف المصريون -لأول مرة- اللوحة الفنية بعيداً عن الجدران، على خلاف ما كان يُمارس في الفن المصري القديم وما تلاه من عصور، وعرفوا أن هناك مهنة مستقلة يمارسها فنان متخصص درس الفن في

أكاديمية تحمل اسم الفنون الجميلة، وهي مهنة تختلف عن مهن الحرفيين الذين كانوا يمارسون تجميل دور العبادة والقصور، ويقومون بإنتاج أعمال الحرف التقليدية.

ومن خلال اللوحات التي أنتجها الفنانون الفرنسيون المصاحبون لحملة نابليون، أو من خلال التماثيل التي نفذها أوريبيون آخرون استعان بهم - فيما بعد - محمد علي باشا ومن تبعه من الحكام، رأى المصريون أن الإنسان هو موضوع تلك الأعمال الفنية، حيث يظهر مجسداً مثلما يرونه في الواقع، دون أن يثير ذلك معارضة من الرأي العام في المجتمع أو يواجَه بدعاوى التحريم من فقهاء الدين، حتى أصبح الفن القائم على الشخصيات مقبولاً ومستساغاً من الوجهاء ومن العامة على السواء!

لكن الملاحظ هو أن الفنانين الذين قاموا بهذه الأعمال كانوا من الأجانب، إذ لم تكن هناك مدرسة لتعليم الأسس الضرورية لهذا الفن، حتى أنشئت أول مدرسة للفنون الجميلة بالقاهرة عام 1908م، وبدأت تُخرج دفعات متعاقبة من الخريجين الأكاديميين، ومنهم

والمعاصرة لديهم، بين البحث عن جذور الشخصية المصرية، وبين اتباع المدارس الغربية أو التأثر بها. وكان لابد - فى هذا السياق - أن نتعرف على تلك المدارس الفنية فى أوربا خلال القرون الماضية، وعلى أهم أعلامها وسماتها.. مثل الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والانطباعية وما بعد الانطباعية.. حتى نصل إلى المدارس الحديثة فى القرن العشرين.. مثل التعبيرية والوحشية والتكعيبية والتجريدية والسريالية والرمزية وغيرها.. وأن نتعرف أيضاً على تأثير كل منها على فنانينا المصريين.

ويهمنا أن نذكر أن المادة التى نقدمها فى هذا الجزء وفيما سبقه ليست نهاية المطاف للتعرف على أسرار الفن؛ لأنها بمثابة مفاتيح نفتح بها أبواب عالم مغلق أمام معظمنا، لنستكشف بعد ذلك - بأنفسنا - مخزونه الهائل بغير حدود.. ولن يتحقق لنا ذلك إلا عندما نكون قد أحببنا الفن حتى صار عنصراً ضرورياً فى ثقافتنا وحياتنا.

ظهر الرعيل الأول من الفنانين المصريين أمثال النحات مختار، والمصورين يوسف كامل وراغب عياد وأحمد صبرى ومحمد حسن، وغذى مسيرتهم الفنية فنانون موهوبون من خارج المدرسة، مثل محمد ناجى ومحمود سعيد.

وبالرغم من أن الدراسة فيها كانت تطبيق حرفياً لأساليب الأكاديميات الأوربية، فقد استطاع خريجوها المصريون وغير الخريجين منها أيضاً - أن يتميزوا بأساليبهم الخاصة وبشخصياتهم المستقلة..

وهكذا أخذت الحركة الفنية المصرية تنمو وتزدهر جيلاً بعد جيل، وتتنوع اتجاهاتها بين التأثر المباشر بالمدارس الغربية وبين الاستقلال والتفرد بالشخصية المصرية.

وفى هذا الجزء الأخير من الموسوعة نتعرف على ملامح الحركة الفنية المصرية بأجيالها المتتالية على مدار القرن العشرين، وعلى المنابع التى نهلت منها فى أوربا أو فى مصر، وعلى حركات التمرد الفنى من أبناء الأجيال التالية على من سبقوهم بحثاً عن التجديد وملاحقة العصر، وكيف اختلفت رؤى الحداثة

الفصل الأول

ما قبل القرن العشرين

للجمال والمتعة - تقوم بوظائف عملية ونفعية في الحياة اليومية بداخل العمارة وخارجها، وبارتباطها بالأغراض الدينية، أو العادات والتقاليد الشعبية، أو بأغراض الاستخدامات الحياتية، أو لمجرد الزينة.

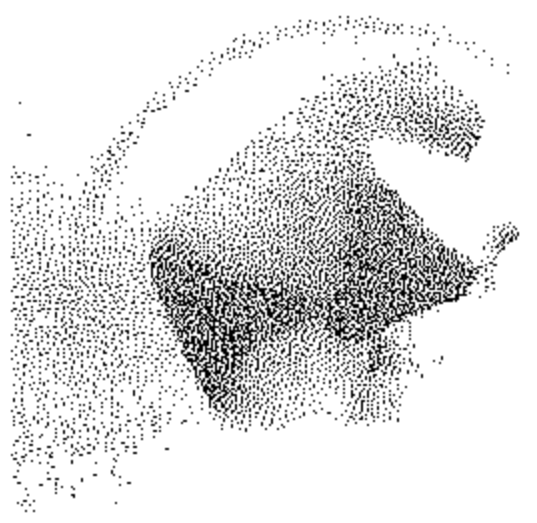
كما كانت الفنون التشكيلية تشمل فن العمارة، حتى أنها كانت - وماتزال - قسماً أساسياً بين أقسام أكاديميات الفنون، في العالم وفي مصر، وكان كبار فناني عصر النهضة، في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، من أفضل المصممين المعماريين، حيث تعتبر العمارة إبداعاً تشكلياً، كشكل جمالي في الفراغ، وكوعاء يحتوى بداخله مختلف أنواع الفنون التشكيلية، من نحت وتصوير وفنون دقيقة.

فماذا كانت تسمى هذه الفنون، قبل استخدام مصطلح «الفنون التشكيلية»؟

كانت فنون الرسم والتصوير والنحت والعمارة والحفر تُعرف باسم «الفنون الجميلة»، أما الفنون الزخرفية التي تدخل في أغراض الحياة العملية - كالأثاث والأزياء والحلى والنقوش على الأخشاب والمعادن والنسيج والزجاج وما إلى ذلك - فظلت معروفة باسم «الفنون الدقيقة أو التطبيقية»، وبداية من العام 1908 أصبح لكل نوع من النوعين في مصر مدرسة تحمل اسمه، فأنشئت مدرسة الفنون الجميلة بدرب الجماميز (بالقرب من ميدان السيدة زينب

الفنون التشكيلية مصطلح حديث بدأ استخدامه أواسط القرن العشرين، وهو يعنى: الأعمال الفنية التي تُستخدم في تنفيذها الألوان الزيتية، والمائية، والأقلام، والأحبار، والأصباغ فوق القماش أو الورق، أو التي تنحت بخامات الطين أو الأحجار، أو الأخشاب، أو المعادن، وكذلك الأعمال التي تستخدم في تنفيذها وسائط الطباعة اليدوية، للحصول على نسخ محدودة مرقمة ترقيماً مسلسلاً، وموقعة توقيعاً أصلياً من الفنان، لهذا يُعد كل منها عملاً أصلياً، ويُعرف هذا النوع بفن الحفر، كما تتضمن الفنون التشكيلية التصميمات التي تدخل في مجالات إخراج الكتب، والإعلانات، وفنون التصميم الداخلى لديكور المسرح أو المنزل، وتتضمن كذلك فن الخزف بتشكيلاته المختلفة، واتسع مفهوم تلك الفنون - منذ الستينيات من القرن العشرين - ليشمل - إلى جانب الفروع المشار إليها - مجالات أخرى مثل التصوير الفوتوغرافى وشرائط الفيديو، وتصميمات الكمبيوتر، والتجهيزات الفنية المركبة في الفراغ...

وإذا عدنا إلى الوراء قرناً واحداً من الزمان، لوجدنا أن الفنون التشكيلية كانت تشمل أيضاً ما يسمى بالفنون الدقيقة، أو الحرف الفنية الزخرفية، التي ينتجها الحرفيون المهرة ويتوارثونها جيلاً بعد جيل، وهى - إلى جانب وظيفة الزينة وإشباع حاجة الإنسان



خالصة بجانب غرضها النفعي، أما الفرق بينهما وبين الفنون التطبيقية فهو واضح، لأن هدف الأخيرة يرتبط بالمنتجات الفنية التي تؤدي وظيفة نفعية، وتدخل فيها الصناعة إلى جانب الفن، لهذا يطلق عليها أحياناً «الصناعات الزخرفية».

غير أن هذا التمييز القاطع بين النوعين لم يكن معروفاً أو مطلوباً في فنون الحضارات القديمة، مثلما رأينا في الجزءين السابقين من هذه الموسوعة، فلم يكن الفن في تلك الحضارات من أجل الجمال، أو للأغراض الدينية فحسب، بل كان دائماً للدين والدنيا معاً، وعلى الرغم من وجود التخصصات المختلفة للفنانين - في التصوير والنحت والزخرفة والفنون الدقيقة - فإن الفنان كثيراً ما كان يجمع بين أكثر من تخصص، مثلما رأينا في الجزء الأول النحات العظيم إمحوتب هو نفسه مهندس هرم زوسر المدرج، ورأينا المهندس سننموت - الذي صمم معبد الملكة حتشبسوت - هو نفسه النحات الشهير لتمثال المعبد وتمثال الملكة وابنتها، وكان المعماريون في العصور الإسلامية يتقنون فنون الزخرفة بأنواعها المختلفة، وكانت هي البديل لفنون التصوير والنحت في الفن الإسلامي بمصر ما يقرب من ألف عام، ولا تقتصر ظاهرة الفنان الشامل، الذي يجمع بين تخصصات فنية مختلفة على الفنانين في الحضارات التاريخية في الشرق، بل امتدت إلى الحضارة الأوروبية في عصر النهضة كما سبق أن ذكرنا... لكن تلا ذلك عصر التخصص للفنان في فن بعينه، مع وجود مساعدين له بمرسمه في تخصصات مكملة لمجاله الأساسي، مثل ورش للنحت وسبك التماثيل، وحفر أو تلوين الزخارف والمشخصات في الحجر والخشب، أو نقشها على

حالياً). ومدرسة الفنون والصناعات الزخرفية بحى الحمزاوى (بالقرب من شارع الأزهر)، وتطورت كل منهما - بدءاً من العام 1928 - لتصبح مدرسة عليا (أو كلية بلغتنا اليوم)، وانتقلت الأولى إلى حى شبرا، ثم استقرت منذ الأربعينيات بحى الزمالك، أما الثانية فاستقرت بالجيزة بالقرب من جامعة القاهرة، وما تزال الكليتان تمارسان دوريهما حتى اليوم في تعليم الفنون وتخريج دفعات سنوية من الدارسين، ولحق بهما العديد من الكليات بالإسكندرية والمنيا والأقصر ومدينة ٦ أكتوبر، إضافة إلى كلية التربية الفنية بالقاهرة التي أنشئت في الثلاثينيات من القرن الماضي، لتخريج مدرسين للفنون التشكيلية، إلى جانب المعهد العالى للتربية الفنية للمعلمات لنفس الغرض، ومنذ أواخر التسعينيات من القرن العشرين، بدأ إنشاء نوع جديد من كليات الفنون، باسم كليات التربية النوعية؛ لتحل محل مدارس ومعاهد المعلمين والمعلمات، ويضم - بجانب أقسام الفنون التشكيلية - أقساماً لفنون الموسيقى والإعلام، بغرض تخريج مدرسين لهذه المواد بمراحل التعليم المختلفة، وانتشرت هذه الكليات في أغلب محافظات الجمهورية.

لكن هل هناك فرق بين مصطلح الفنون الجميلة ومصطلح الفنون التشكيلية؟... أو بينهما معاً وبين مصطلح الفنون التطبيقية؟

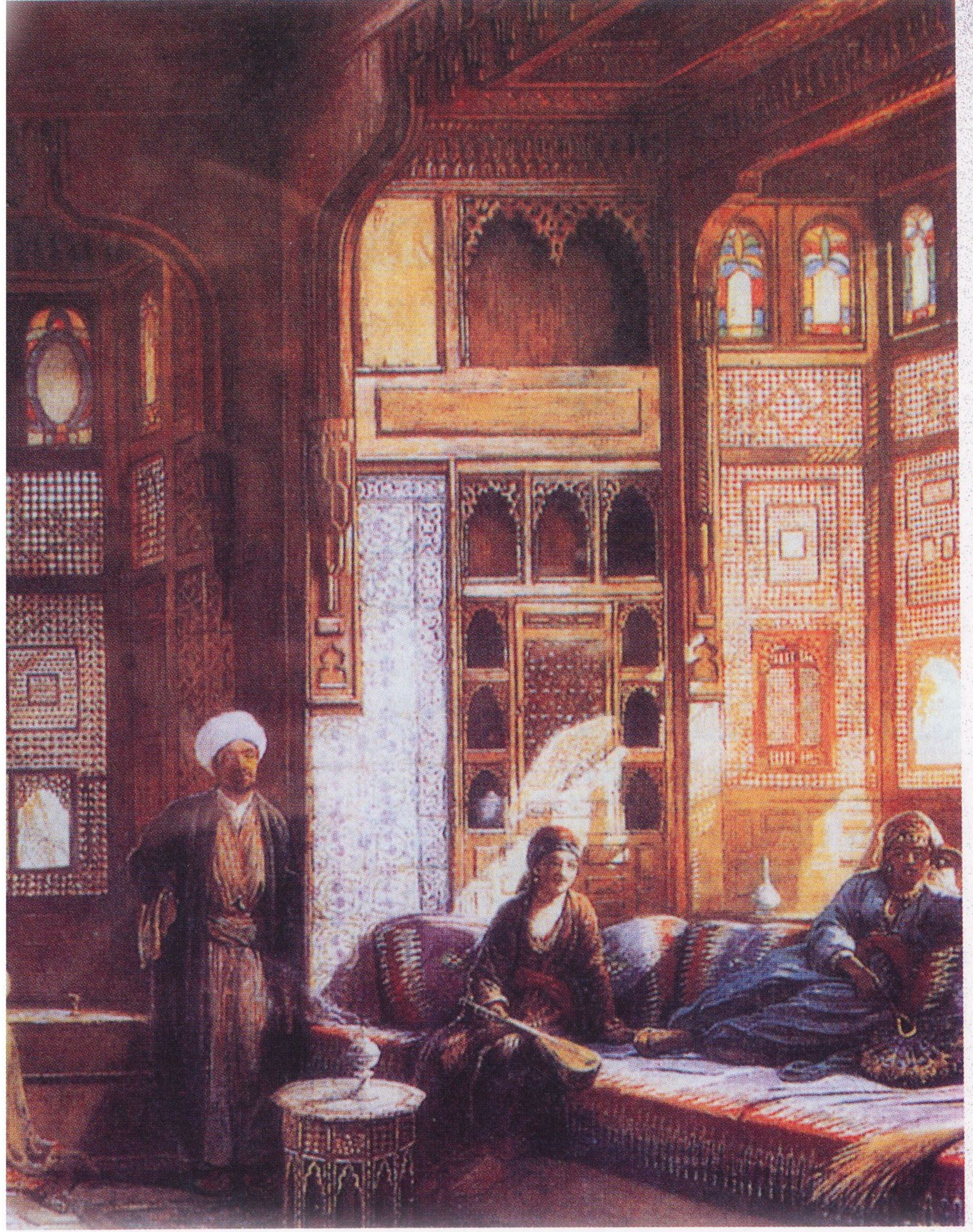
بالنسبة للمصطلحين الأول والثاني لا يكاد يوجد فرق بينهما إلا في نشأة كل منهما، فالأول هو التسمية الفرنسية والإيطالية⁽¹⁾، والثاني هو التسمية الإنجليزية والأمريكية، وكلاهما يعنى الفنون من أجل الجمال، ولخدمة الأغراض المعنوية، وليس للأغراض النفعية، باستثناء العمارة، لما لها من مكانة تاريخية، في احتوائها لكل الفنون وقيامها على أسس جمالية

(1) وينتمى الفن في هذين البلدين إلى ما يسمى بالثقافة اللاتينية.

أعمال فنية، تدخل فى الأثاث والأدوات التى يحتاجها الإنسان فى حياته، بحس جمالى ورؤية تشكيلية، تعادل ما تتضمنه فنون التصوير والنحت من قيم فنية رفيعة المستوى، واستمرت المدرسة حتى الثلاثينيات، وامتد تأثيرها إلى دول أوربية عديدة، وشارك بالتدريس فيها كبار الفنانين الأوربيين.

إلا أن مؤرخى الفن الغربيين دأبوا على تسمية الفنون الدقيقة، فى الحضارات الشرقية، بالفنون الصغرى، وذلك تقليلاً من شأنها بالنسبة للفنون الجميلة، على أساس أنه يغلب عليها الطابع التقليدى المتوارث عبر العصور، وأنه يقل فيها عنصر الابتكار والتميز الشخصى للحرفى بأسلوب خاص به، مقارنة بالمصورين والنحاتين، وفى ذلك ظلم كبير لها فى الحقيقة، لأن فلسفة الفنون فى الحضارة الإسلامية تختلف عنها فى الحضارة الأوربية، من حيث الغاية من الفن، والمثالية التى يقوم عليها، والموقف من النحت ومن تصوير الأشخاص.

وقد انتهت كلية التربية الفنية بالقاهرة إلى خطورة هذه القطيعة بين الفنون الجميلة والفنون الدقيقة، فوضعت مناهجها التربوية على أساس الربط بين الجانبين، حسب منهج الباوهاوس، واعتبرت الفنون الدقيقة، بخاماتها المختلفة وتقنياتها المتوارثة مجالاً للتشكيل الفنى الحر بخامات البيئة، وللابتكار خارج الأنماط التقليدية المعتادة، ويمكن من خلال هذه التشكيلات: الحصول على أعمال فنية تتجاوز فن



▲ لوحة للفنان المستشرق فرانك ديلون - القرن 19
القاعة وحريم الشيخ السادات - ألوان مائية.

المعادن والزجاج والكريستال، أو طبعها على الورق... وما إلى ذلك من الفنون الدقيقة، ثم أخذت المسافة تتسع، فى العصور التالية، رويداً رويداً بين الفنون الجميلة والفنون الدقيقة، حتى بلغت حد القطيعة بينهما فى القرن العشرين، واتجه كل منهما فى طريق، فلا يلتقيان إلا نادراً.

ومن بين مرات اللقاء بينهما: تأسيس مدرسة «الباوهاوس» فى ألمانيا عام 1919 برئاسة المعمارى والتر جروبيس، وهى عبارة عن مدرسة لتصميم



لأنه يعيد إلى الأذهان فكرة عبادة الأوثان، وهكذا تركزت قريحة الإبداع في الفن الاسلامي على الزخارف المجردة، سواء كانت هندسية أو نباتية وعلى التحوير المتعمد لأشكال الطبيعة (أنظر الجزء الثاني من الموسوعة).... وكست نماذجها كل الفراغات المسطحة والمجسمة داخل العمارة وخارجها، من الأرض إلى السقف، ومن الجدران إلى النوافذ والشرفات، ومن الأثاث إلى المفروشات والستائر، ومن أواني الطعام والشراب إلى أدوات الزينة، ومن وسائل العبادة والذكر إلى وسائل المتعة والطرب، ذلك لأن الإسلام دين ودنيا، وقد حبيب الله إلى عباده زينة الحياة وزخرفها، إلى جانب قيم الزهد في متع الحواس...



▲ زخارف الطبق التجمي من الخشب المطعم بالصدف والعاج على إحدى قطع الأثاث في مصر...

اللوحة والتمثال بالمفهوم الأكاديمي، وتغدو قادرة على إشباع الغرضين: الجمالي والنفعي معاً، بأسلوب يتواءم مع الحياة العصرية، ولأن كلية التربية الفنية لا تستهدف تخريج فنانين، بقدر ما تستهدف تخريج أساتذة لتدريس التربية الفنية في المدارس بمراحلها المختلفة، فقد قامت مناهجها على تأهيل الخريج لتدريب التلاميذ على إبداع أعمال فنية، بوسائط وأشكال غير نمطية، سواء كانت مستوحاة من التراث أو من الخيال.

فلسفة الفن بين أوروبا والشرق

وإذا كانت فلسفة الفن الأوربي قد نبعت من الفلسفة اليونانية والرومانية القديمة، واستمدت من تلك العصور نموذجها الأمثل في الفن، الذي يقوم على تجسيد الجسم الانساني بمقاييسه المثالية، واتخاذ العرى وسيلة لإبراز نسبه الجمالية التي تحاكي الطبيعة، على اعتبار أن الإنسان هو محور الكون ومحركه، وأنه المثل الأعلى للكمال والجمال، فإن فلسفة الفن الاسلامي تنبع من العقيدة، التي تقوم على التوحيد المطلق لله سبحانه (الواحد الأحد) وعلى انتشار نوره في كل الوجود، وهو يهدي بنوره من يشاء، وعلى أنه خلق المخلوقات جميعاً لذكره والتسبيح بحمده، ومن هنا أصبح الفن جزءاً من منظومة التسبيح لله وذكره، ووسيلة لإظهار تواضع الإنسان أمام ملكوت الله، ولسمو النفس عن الشهوات الحسية للغرائز، والارتفاع بها نحو قيم روحية مجردة، لذلك كان التجريد الهندسي هو طريق الفن لتحقيق تلك الغاية، وليس التجسيد المادي للأشخاص، خاصة وأن ذلك التجسيد كان يرتبط بعبادة الأصنام قبل الإسلام، فاستقر في نفوس المسلمين نوع من النفور منه، رسخته بعض الأحاديث الشريفة عن الرسول (ﷺ)

بهذا امتدت أغراض الفن من دور العبادة إلى دور الدرس والأسبلة، ومن عمائر البيوت إلى عمائر الأضرحة، ومن وسائل المعيشة إلى كل ما يتحلى به الإنسان، ومن كتب العلوم إلى كتب الأدب والعجائب، بل امتدت لمسة الفن الجميل إلى مساكن الحيوانات وشواهد القبور... لأن الله جميل يحب الجمال، والجمال هبته إلى الوجود وحق لكل خلقه.

ومع ذلك، فإن الفن الإسلامى بمصر لم يخلُ تماماً من فنون التصوير والنحت، فلدينا أعمال رائعة

منهما، خاصة فى العصر الفاطمى، وجزئياً فى العصر المملوكى، وتركز التصوير - أكثر - فى رسوم المخطوطات ورسوم الخزف، وقد تعرفنا على كثير من نماذج هذه الفنون فى الجزء الثانى من الموسوعة، كما أشرنا إلى وجود التصوير الجدارى للأشخاص، بأساليب التجسيم الاسطوانى بالظل والنور، والمنظور

الهندسى ثلاثى الأبعاد، إلى حد إجراء المسابقات التنافسية بين الفنانين فيها، خاصة فى حمامات القصور وجدران المستشفيات، حسبما أفاد المؤرخون، لكن هدمها جميعاً حرماناً من التعرف الدقيق على أساليبها الفنية، غير أننا استطعنا الاحتفاظ بنماذج نادرة ورائعة من فن التصوير المصرى فى العصور الإسلامية، من خلال الرسوم فوق قطع

الخزف، وهى مما يقتنيه متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وغيره من المتاحف الدولية، ولا شك أنها كفيلة بإثبات أن فن الخزف، وما فى مستواه من فنون دقيقة لا يمكن اعتباره - بأى حال - من الفنون الصغرى.

إذن... فإن ما يعتبره المؤرخون المنحازون للحضارة الغربية فنوناً صغرى، هى فى منظور الحضارة الإسلامية فنون كبرى، بل إن المنظور الفلسفى للحضارة الإسلامية، جعل من فنون النحت والتصوير فنوناً

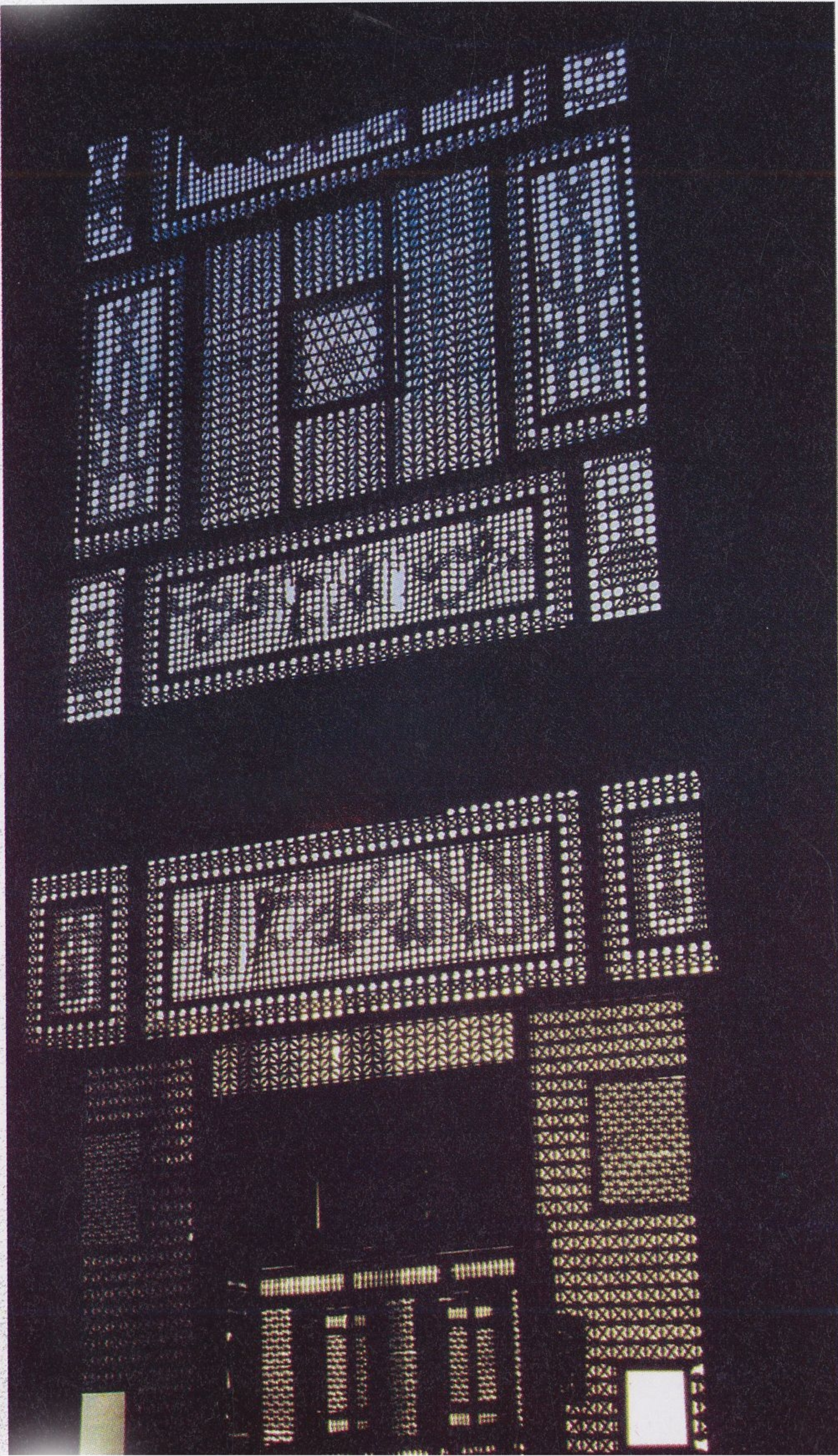
صغرى، لأنها تتعلق بالجانب الحسى، الذى يخاطب الغرائز ولا يتسامى بالمشاعر الروحية، إلى جوهر العقيدة، كما تفعل الفنون الزخرفية، هذا بالرغم من وجود المهارات التصويرية والنحتية العالية للفنان المصرى المسلم، فى تصوير

المشخصات المجسمة، لكنها انزوت فى مكانة ثانوية، فيما اتخذت مثيلاتها - فى الحضارة المسيحية الغربية، ثم حضارة عصر النهضة الأوروبية بأوروبا - مكان الصدارة، ومن هذا المنظور كتب تاريخ الفن فى أوروبا والعالم وهو ينظر إلى الفن الزخرفى الإسلامى بمصر نظرة أدنى، مقارنة بالفن الأوروبى.



▲ «مقامات الحريرى» أبو زيد يساعد الحارث على استعادة بغيره المسروق - لرسام مصرى (1337م) مقاس 13.5 × 17 سم.

فيه، فخرج من عباءتهم جيل جديد، واصل البناء على طريقهم، مستفيداً من رغبة الحكام الأتراك في بناء قصورهم ومساجدهم وأسبلتهم، التي حاولوا بها إثبات تدينهم، والتدليل على أنهم لا يقلون عن المماليك - الذى قضوا عليهم - حباً لأعمال الخير، وربما كان الأقرب للتصديق: أن دافعهم هو إثبات أنهم لا يقلون عن المماليك عزاً ولا جاهاً...



▲ مشربية تغطى واجهة على امتداد طابقين بمنزل الهراوى بالأزهر وتشكل وحدات الخراط الخشبي في كل من جزءيها رسوماً لمآذن وزهريات، وكتابات: نصر من الله وفتح قريب، لا إله إلا الله محمد رسول الله.

الفن تحت الحكم التركي

إن ما ذكرناه آنفاً قد يكون كافياً فقط للتدليل على وجود نهضة تشكيلية تجمع بين الفنون الجميلة والفنون الدقيقة، حتى انتهاء دولة المماليك ودخول السلطان سليم الأول إلى مصر عام 1517، أما الفترة بين ذلك التاريخ وبين إنشاء مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة عام 1908 فقد شهدت ذبول شعلة النهضة وانطفاءها، في ظل الحكم التركي (العثماني)، الذى لم يكن يعنيه إلا نهب ثروات البلاد، بل ونهب العقول والأيدى الماهرة، من حرفييها وبنائيا ومهندسيها ورواد فنونها في كل المجالات، من أحفاد أولئك الذين شيدوا تراثها الفنى العظيم على امتداد العصور السابقة، ذلك أن السلطان سليم الأول انتزع الآلاف منهم من ديارهم وورشهم عنوة، وشحنهم في المراكب - مثل أسرى الحرب - إلى الآستانة في تركيا ليقوموا هناك بتشيد نهضة عمرانية تشبه ما رآه في مصر، مشتملة على كافة فنون العمارة والزخرفة في الأحجار والرخام والأخشاب والمعادن والزجاج والخزف والنسيج وغيرها، ولأنهم اختيروا جميعاً من أمهر «الأسطوات» في كل مجال، فقد تركوا وراءهم فراغاً كبيراً، إلى الحد الذى جعل المؤرخ الشهير لذلك العصر «محمد بن إياس» يقول: إن غيابهم أدى إلى خراب خمسين حرفة في مصر!

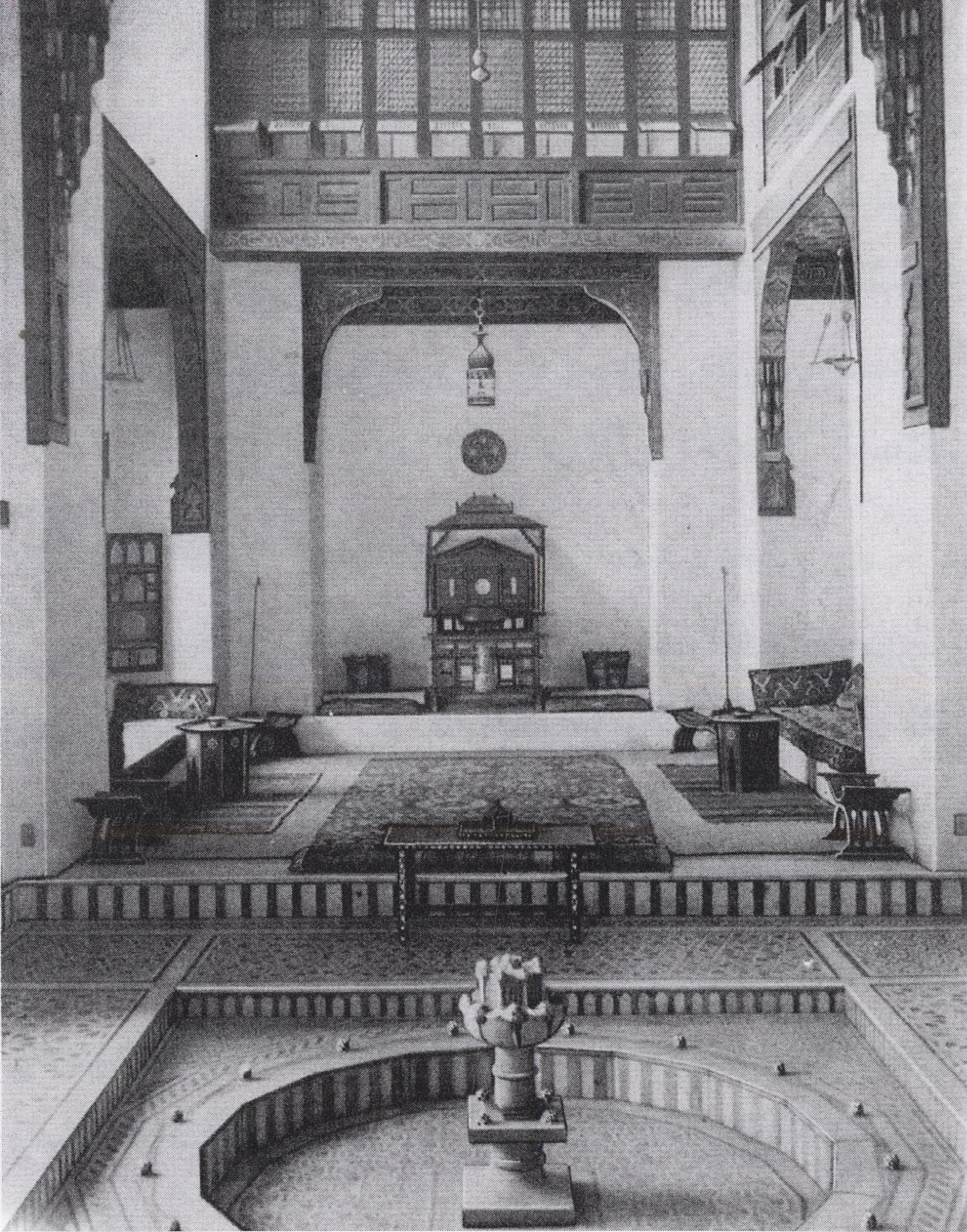
ولا يعنى ذلك أن فترة حكم الأتراك، التى استمرت حتى دخول الحملة الفرنسية إلى مصر عام 1798، كانت فترة موت نهائى للفنون المعمارية والدقيقة، بدليل مئات الآثار المعمارية وآلاف القطع من المنتجات الفنية، التى ما تزال قائمة في أحيائنا القديمة، أو في متحف الفن الإسلامى وغيره من متاحف العالم من نتاج هذه الفترة، ذلك أن الجرح المصرى سرعان ما التأم، بعد اقتطاع جيل أو أكثر من كبار المبدعين

المعمارية (المسجد والمدرسة والضريح والسبيل والوكالة) ولا حتى قصر الأمير بشتاك بشارع المعز... لذلك نجد أن تميزهم الأساسى كان فى بناء القصور على الطريقة المملوكية، وإحاطتها بجو من السرية والغموض، لما عرف به الأتراك من تحفظ شديد بالنسبة «للحریم» وعدم اختلاطهم بالمصريين، حيث لا حياة لهم خارج القصر... مما استدعى إقامة المشربيات التى تطل على فناءه الداخلى وحدائقه وليس على الشارع، ولهذا أيضا كثر استخدام السواتر الخشبية المشكلة بوحدات الخرط الخشبي، واستخدام نوافذ الزجاج الملون المعشق بالجص، ومن أجل إضفاء أكبر قدر من الزينة داخل القصر - تعويضاً لساكنيه عن متعة الحياة خارجه - لجأ المزهرفون إلى تغطية كل جزء فيه بالزخارف الكثيفة، بداية من

لكن جذوة الإبداع التى تميز بها عصر أسلاف الفنانين المصريين، كانت قد خفتت وحل محلها نوع من «الدندشة» المبالغ فيها، والمصنوعة على الذوق التركى، وهى التى يقابلها فى الفن الأوربى طراز «الروكوكو» الذى أعقب فن عصر النهضة، ذلك الطراز الفقير إلى العظمة والشموخ، فيعوضهما بالإسراف فى الحليات المظهرية شأن محدثى النعمة، وهذا ما نلاحظه فى آثار العمارة والفنون فى مصر آنذاك، إنها تنم عن ذوق طبقة جديدة تتمتع بالثراء المنهوب من حقوق المصريين، لكنها لا تتمتع بروح المهابة والسمو، ولا تملك القوة القادرة على التذكير بجلال الخالق، وبتضاؤل الإنسان فى رحابه، على النحو الذى نشعر به فى مسجد كمسجد السلطان حسن أو قبة الناصر قلاوون أو مجموعة السلطان الغورى



▲ الفناء الداخلى لبيت السحيمى بحى الجمالية، تطل على حديقته مشربيات القاعات العلوية والمقعد الصيفى - (القرن 17).



▲ قاعة الاستقبال (السلامك) ببيت الكريتلية بجوار جامع ابن طولون، ونراها مقامة على عدة مستويات وتتصدرها نافورة محاطة بزخارف الفسيفساء (القرن 18).

من عدة مبانٍ منفصلة / متصلة، ولعل السبب يعود إلى أنها - فى الغالب - أقيمت على فترات زمنية متباعدة، بما استدعى تزويد المبنى الأصلي بأجنحة جديدة وزوائد معمارية ذات طرز مختلفة، فلا يبدو فى النهاية ذا تصميم هندسى متجانس ووحدة منسجمة. وقد يرجع ذلك أيضاً إلى تقادم الزمن وتتابع أجيال الأسرة التى تقيم فيه، أو قد يرجع إلى تعدد مرات بيعه من مالك إلى آخر، وقيام كل من هؤلاء بعمل توسعات معمارية لاستيعاب الزيادة السكانية به والأغراض المطلوبة منه، ومن النماذج الباقية لدينا بحالة جيدة من هذه القصور والبيوت التركية: بيت السحيمي بحى

الأرضيات، التى كسيت بوحدات الفسيفساء الملونة حول فسقية الماء بهدف ترطيب الجو برذاذها داخل قاعة «الحراملك»، وهى تكون عادة فى الأدوار العليا من القصر وتقام بها أمسيات السمر والغناء والرقص الشرقى، كما كسيت جدرانها وأسقفها بكل أنواع التشكيلات الزخرفية، بوحدات هندسية ونباتية ملونة ومذهبة فوق الأخشاب، أو بواسطة قطع الرخام الكبيرة ذات الألوان والحشوات الزخرفية المتعددة، ودليت من الأسقف ثريات بللورية ذات أذرع أخطبوطية، تنتهى بقناديل ومصابيح عنقودية، وزودت القاعة بدواليب حائطية تعلوها (خوارنقات)⁽¹⁾ وفى أسفلها مدافىء رخامية بنفس تشكيلات الأقواس والحليات الزخرفية، كما تستطيع النساء النظر من خلال نوافذ سرية بهذا الجناح، إلى قاعة الرجال «السلامك» بالدور الأرضى، وهى شبيهة بقاعة الحراملك فى اتساعها وزينتها، وإن تميزت عنها بتقسيمها إلى ثلاثة إيوانات منفصلة تتوسطها «دور قاعة»⁽²⁾ تقام فيها فسقية رخامية بديعة الزخرفة، وينبعث منها صوت خرير الماء فى رقة وعذوبة، ويتوسط جدران القاعة أفقياً شريط خشبى يحيط بكل جوانبها، كتبت عليه - بخط الثلث الجميل - أبيات الشعر، التى تحمل معانى المتعة والطرب والإقبال على الحياة والترحيب بالزوار، أو معانى الحكمة والدعاء لله. وكان أجمل ما بقى من هذه القصور هو قصر المسافر خانة بحى الجمالية، قبل أن ينهار بكامله إثر حريق غامض أواخر التسعينيات.

لكن من الملاحظ على أغلب القصور التركية.. افتقارها إلى تصميم معمارى مسبق - بعكس العمارة فى العصر المملوكى - حيث يبدو كل منها وكأنه يتكون

(1) الخوارنقات هى صف من التجويفات عند قمة الدولاب لها أقواس وقوائم خشبية مزخرفة.

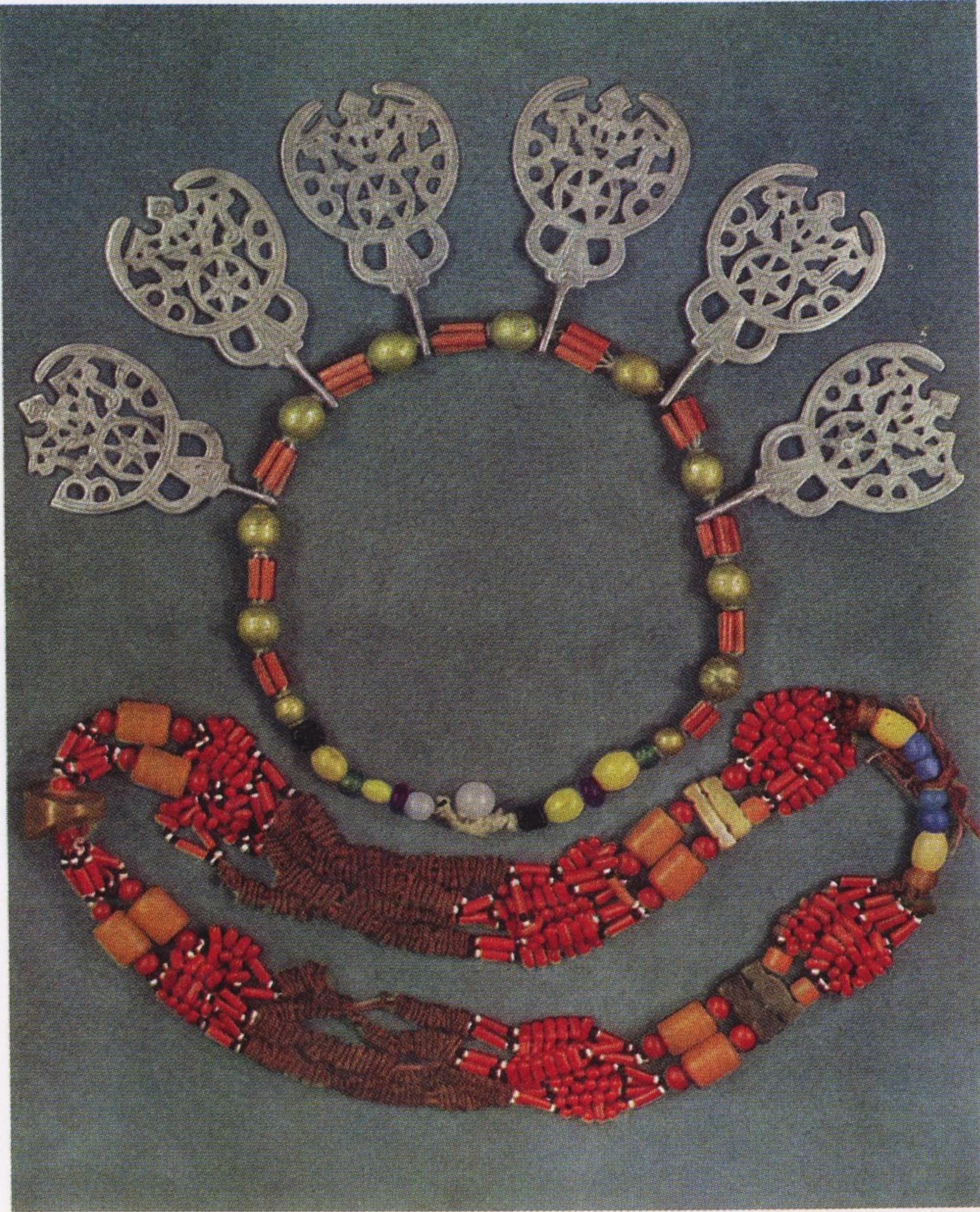
(2) الدور قاعة فسيحة منخفضة المستوى فى وسط القاعة عن الإيوانات المحيطة بها.

الجمالية، ومنزل الهرامى ومنزل زينب خاتون بحى الأزهر، وبيت الكريتلية بحى الخليفة بجوار مسجد ابن طولون، وقد اهتمت وزارة الثقافة بترميمها وفتحها أمام الجمهور لزيارتها وحضور بعض الأنشطة الثقافية فيها.

الفنون الشعبية

وبالتوازي مع الفنون الزخرفية المعقدة داخل العمارة المرتبطة بطبقة الحكام وكبار التجار، فإن الفنون الشعبية الدقيقة استمرت فى مسار مستقل، بأساليب بسيطة وتلقائية وبخامات البيئة الطبيعية بين المدينة والريف... ففى شوارع وحوارى الأحياء الشعبية بالمدن انتعشت مشغولات الحلى الفضية الشعبية ومشغولات النقش والطرق على الصوانى والأوانى

النحاسية، ومشغولات الخيامية لإقامة السراقات فى المناسبات المختلفة، والمشغولات الخشبية المطعمة بالصدف والعاج، أو النحاسية المكففة بالفضة، والمسابح والعقود المخروطة من الأحجار الكريمة، والقناديل والمشكاوات والقوارير الزجاجية المشكلة بالنفخ اليدوى... وفى المقابل استمرت فنون دقيقة من نوع آخر على امتداد الريف المصرى، معتمدة على الخامات الزراعية، للحصول على تكوينات فنية بديعة، مثل منسوجات الصوف والحريز والقطن والكتان، ومنتجات الفخار والخزف، ومنتجات خوص وجريد و ألياف النخيل، ومنتجات البوص أو السمار لعمل الحصير المزخرف أو العادى، ومنتجات نبات الحناء لعمل الأقفاص والمشنات... وكل تلك المنتجات تحمل تعبيرات



▲ الوحدات الفضية والزجاجية فى صنع العقود البدوية فى سيناء.



▲ عقد من الخرز من سيناء.

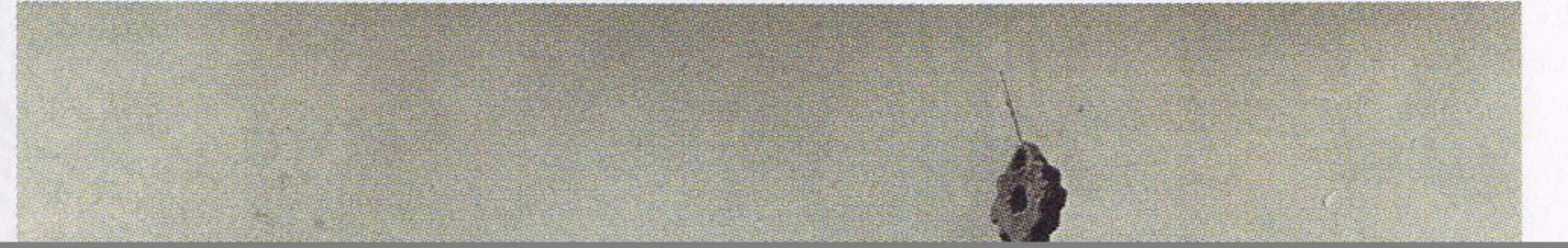


حصانه والأسد حاملا سيفه، والعروس فى زينتها، والوردة فى زهريتها... كما استعانت تلك التعبيرات الفنية برموز تمنع الحسد والشر، وتعلق فوق الأبواب وواجهات البيوت، مثل التمساح المحنط، والسمة المنتفخة، وعين الحسود، وخمسة وخمسة «الكف»، وكلمات الدعاء، والآيات القرآنية... إلخ.

ومن المعروف أن الفنون الشعبية عامة ليس لها فنان معروف، لأنها فنون جماعية، بعكس الفنون الجميلة التى نعرف لكل عمل اسم صاحبه، ومن المعروف كذلك أن السمة الفريدة هى أساس الفن... فهل يسمح لنا ذلك بأن نضع الفنون الشعبية فى مستوى الفنون التشكيلية الحديثة؟... أم ينبغى أن نراها كمجرد تعبيرات بدائية وفطرية لا ترقى إلى مستوى الفنون الرفيعة؟

فلكلورية برسوم فطرية يمثل الكثير منها رموزا تتصل بالمعتقدات والأساطير والعادات والتقاليد، التى تعبر عن القيم الثقافية المتوارثة للشعب، بعيدا عن حكامه ومستغليه.

كما استمرت فنون شعبية أخرى، مثل العمارة الطينية، ذات القباب وأبراج الحمام والزخارف والحليات الرقيقة، ومثل رسوم الوشم فوق الجلد، ورسوم الملاحم والسير والبطولات الشعبية التى تباع فى الأسواق الريفية، ورسوم الفلاحين على واجهات بيوتهم الطينية، وهى تصور مناسبات الحج إلى بيت الله، أو تعبر عن الخصوبة والنماء والعبادة والزواج، مستخدمه رموزها من النخيل والأشجار، والطيور والأسماك، والجمال والهودج، والكعبة المشرفة والمسجد الحرام، والسفينة والطائرة، والفارس فوق



الإقطاع ، استطاع الشعب إبداع نماذجه الفطرية الصادقة من الفن ، في الوقت الذي كان لقصور الحكام والإقطاعيين فنها الخاص ، حتى وإن استعان أصحابها لإنجازه بفنانين أوروبيين ، مثلما حدث ابتداء من عصر الوالى محمد على باشا منذ أوائل القرن التاسع عشر وحتى أوائل القرن العشرين .

الفن فى عصر أسرة محمد على

لقد استعان محمد على ، ثم أبناؤه الذين توالوا على عرش مصر من بعده حتى الخديوى إسماعيل والخديوى توفيق فى أواخر القرن التاسع عشر ، بمصوريين ونحاتين ومعماريين من فرنسا وتركيا وإيطاليا ، لتشييد قصورهم وتخليد صورهم وصنع تماثيلهم ورسم المناظر لتزيين قصورهم ، بنفس الأساليب الأوروبية السائدة خلال ذلك القرن ، وهى تختلف تماما عن أساليب الفن المصرى عبر حضاراته المتعاقبة ، ولم يكن للشعب شأن بها ، لأنه - ببساطة - لم يكن يشاهدها ، إلا ما ظهر له منها فى شكل قصور وقلاع ، تبدو له من بعيد مليئة بالرهبة والغموض ، ولم يكن من حقه الاقتراب منها ، إذ كان بينه وبينها أسوار وحراس ، وكان الفنانون الأجانب يعيشون فى أحياء وأماكن خاصة بهم ، ولا يختلطون بأبناء الشعب ، حيث تفصل بين الطرفين حواجز اللغة والثقافة والذوق ، ولم يفعل هؤلاء

إن الصفة الجماعية للفن لا تتناقض مع الحدائث أو الرفعة ، بل كثيرا ما نجد فيها من العمق والإبداع ما يسبق أعمال بعض الفنانين المشهورين ، وسوف نرى فى فصول لاحقة أثر الفنون الأفريقية البدائية والفنون الشرقية الزخرفية على إبداعات أشهر فناني القرنين التاسع عشر والعشرين ، ولا ننس أن الأهداف الجوهرية للفنون - سواء كانت جماعية أو فردية - واحدة: وهى التعبير عن القيم الإنسانية السامية ، وإثارة الخيال والدهشة ، واكتشاف معنى الجمال فى الأشياء العادية ، وإمتاع الحواس وتهذيب النفوس .

إن الفن احتياج إنسانى تخلقه الشعوب لإشباع حاجتها من الجمال والمتعة والمنفعة ،

وللتعبير عن أفراحها وأمانيتها ومخاوفها ،

ولتسجيل أساطيرها

وملاحمتها ... فى مقابل الفن

الرسمى الذى ترعاه وتوجهه

مؤسسات الحكم أو الدين أو التجار أو

الطبقات الغنية ، ولا يوجد شعب يعيش بغير

فن من إبداعه ، ومهما كان بسيطا أو بدائيا ، فإنه

صادق وأصيل وحامل لملامح هذا الشعب ، فما بالناس

بالشعب المصرى ، الذى يحمل تاريخا من إبداع

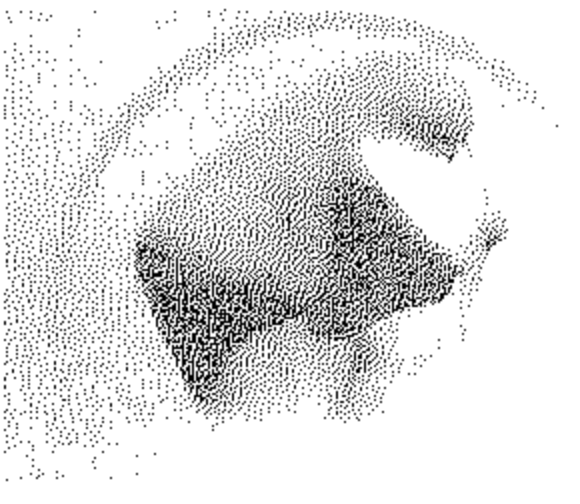
الفنون الخالدة يمتد آلاف السنين! ... هل يمكن أن

تخلو حياته من الفن حتى فى ظل الاحتلال

الأجنبى؟ ... إن ما ذكرناه هو الرد على هذا

السؤال ... فبالرغم من قرون الظلام تحت نير الحكم

العثمانى وسلطة الاستعمار الفرنسى والبريطانى وقهر

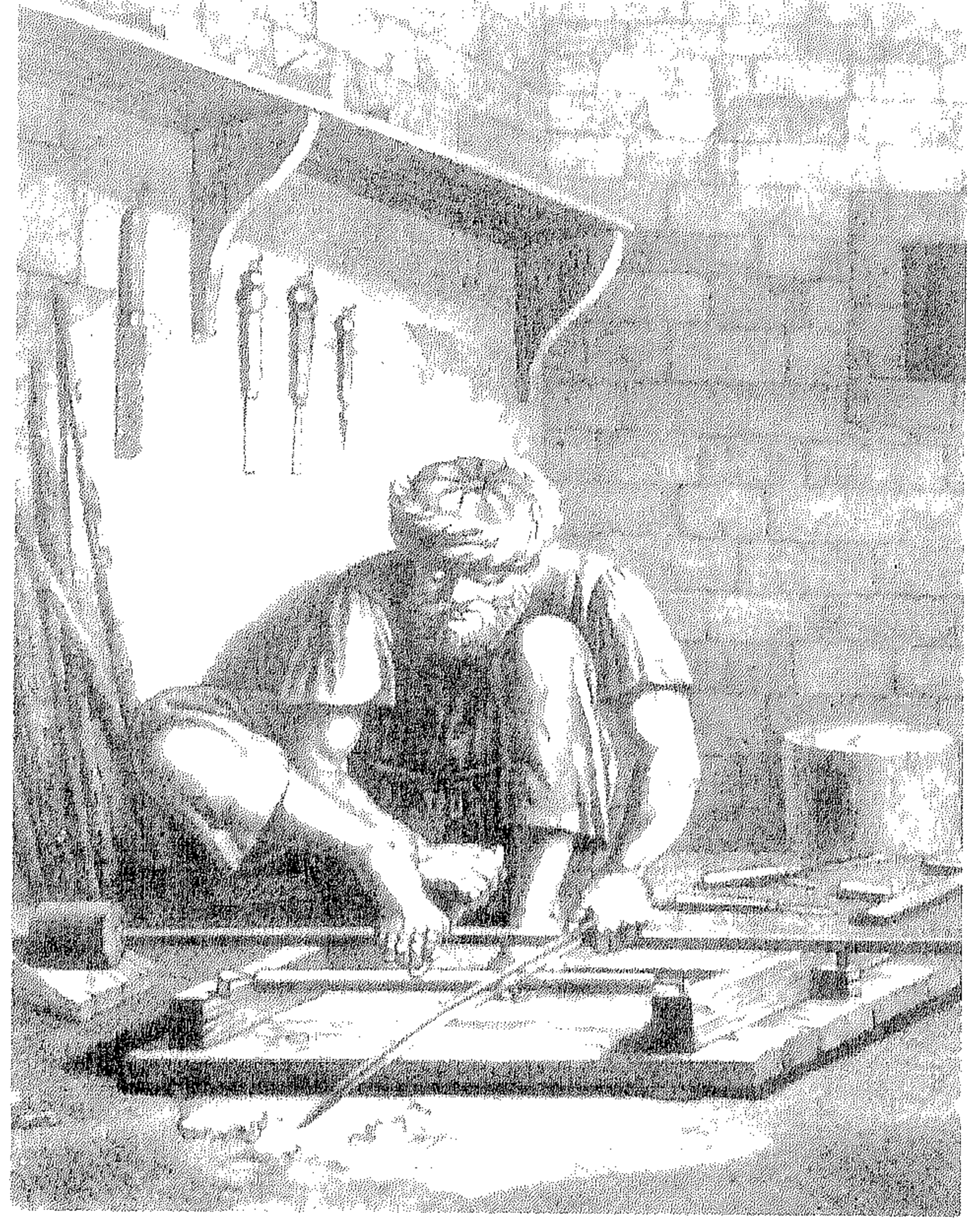


العصر الحديث

ومؤرخيه، بل وأبنائه العاديين، وأن يشرحوا لهم ما يفعلون، وعرضوا عليهم الصور التي رسموها، فانبهروا بها، بل وخافوا منها - أحيانا - حينما وجدوا أنها صورة طبق الأصل من الطبيعة، حتى يكاد أشخاصها يخرجون من اللوحة (على حد تعبير الشيخ عبد الرحمن الجبرتي المؤرخ لتلك الفترة حين زار مرسوم الفنانين يوما) وتلك كانت المرة الأولى التي يلتقى فيها المواطن المصري بهذا الأسلوب التسجيلي في التصوير، ونظرا لأن الحملة الفرنسية لم تمكث بمصر إلا أقل من ثلاث سنوات، فان التفاعل الجمالي لم يكتمل بين ذلك الفن الجديد وبين الشعب.

وكانت أول مرة يقام فيها معرض للفن التشكيلي بمصر عام 1891، وسمى «صالون الفن»، وأقيم بمبادرة من الفنان الفرنسي المقيم في القاهرة رالى، وكان ذلك في المسرح الخديوى، لذا قام بافتتاحه الخديوى عباس حلمى، ثم انتظمت إقامته بصفة سنوية حتى عام 1897، مكونا ما يسمى «المنتدى الفنى» للأرستقراطية، وكان يشرف عليه ويرعاه «آيات باشا» أكبر أبناء الخديوى، وكان هذا الصالون السنوى هو الحدث الفنى الوحيد المعروف فى تلك الحقبة، ولا نجد بين المشاركين فى دورات الصالون أى اسم مصرى⁽¹⁾.

ولم تكن الفرصة متاحة أمام الجمهور المصرى العادى لمشاهدة تلك المعارض لأنها كانت تقام بأماكن الحكام والأرستقراطية، مثل المسرح الخديوى (دار الأوبرا) ونادى الأتوموبيل، ولذلك لم تساعد فى ظهور مواهب فنية من أبناء الشعب، يمكنها أن تتعلم من هذه الأساليب الأوروبية.



▲ رسم لأحد فناني الحملة الفرنسية على مصر لعامل الخراط الخشبى باستخدام القدم والقوس.

الفنانون أمثال: رالى، وماشار، وشارتران، وبوجدانوف، وجولين، ودوبريه، ولانجيه، وببيرون، وفورتسيللا، مثلما فعل أسلافهم من الفنانين الفرنسيين الذين جاءوا بصحبة نابليون بونابرت فى حملته على مصر عام 1798، مثل ريجو، ودينوى، ودى تيرتر، وراجو. حين أقاموا فى بيت السنارى بالسيدة زينب ومعهم علماء الحملة الفرنسية، الذين جاءوا يدرسون التاريخ الحضارى وملامح المجتمع المصرى، ويسجلون عاداته وتقاليده وفنونه وآدابه، وكل شئ يريد المستعمر أن يعرفه عنه، واستطاع الفنانون أن يجتذبوا نماذج من الشعب، بعلمائه وتجاره

(1) المرجع السابق - ص 19.

مدرسة الفنون الجميلة

لكن تلك الأساليب فرضت فرضاً - بعد حوالي عشر سنوات من توقف صالون الفن - على أصحاب المواهب من الطلبة المصريين، حين أنشأ الأمير يوسف كمال أول مدرسة للفنون الجميلة عام 1908، متأثراً بحصول مصور تركي على الميدالية الذهبية لمعرض باريس وشراء متحف لوكسمبورج لوحة له في أوائل القرن العشرين، وكان منهج الدراسة هو نفس المنهج الذي تعمل به أكاديميات الفن في أوروبا عامة، لذا أطلق عليه الأسلوب الأكاديمي، ويحقق ذلك المنهج هدف الأمير من إنشاء المدرسة، والذي يدخل في إطار الهدف العام للطبقة الحاكمة في مصر منذ عهد الخديوي إسماعيل، وهو أن تصبح مصر قطعة من أوروبا، وذلك بغير إدراك لعشرات الفوارق والخطوات التي كان ينبغي اجتيازها قبل الوصول إلى هذا الهدف، كما أن أساتذة المدرسة من الفنانين الأوروبيين لم يدركوا أيضاً الفارق بين فلسفة الفن في كل من أوروبا ومصر على النحو الذي سبق أن أوضحناه.

ومنذ ذلك اليوم وضع حجر الأساس للفن المصري الحديث، وتم صبه في قالب الأوربي، الذي ما يزال مستمرا حتى اليوم، وهذا هو السبب في الفجوة العميقة المزمنة بين الفن التشكيلي والمجتمع، لأنه نشأ منفصلاً عن ذوق هذا المجتمع وحاجاته من الفن، باتخاذ موضوعات للأعمال الأكاديمية لم يفهم الجمهور مبرراً لها، مثل رسم الطبيعة الصامتة بوضع مجموعة من الأواني أو الفواكه أو الزهور أو أدوات المنزل في وضع ساكن مع تثبيت ستارة خلفها، أو رسم «الموديل العاري» الذي هو في الأساس مادة منهجية لدراسة نسب التشريح وأسس البناء الفني للجسم وليس هدفاً في

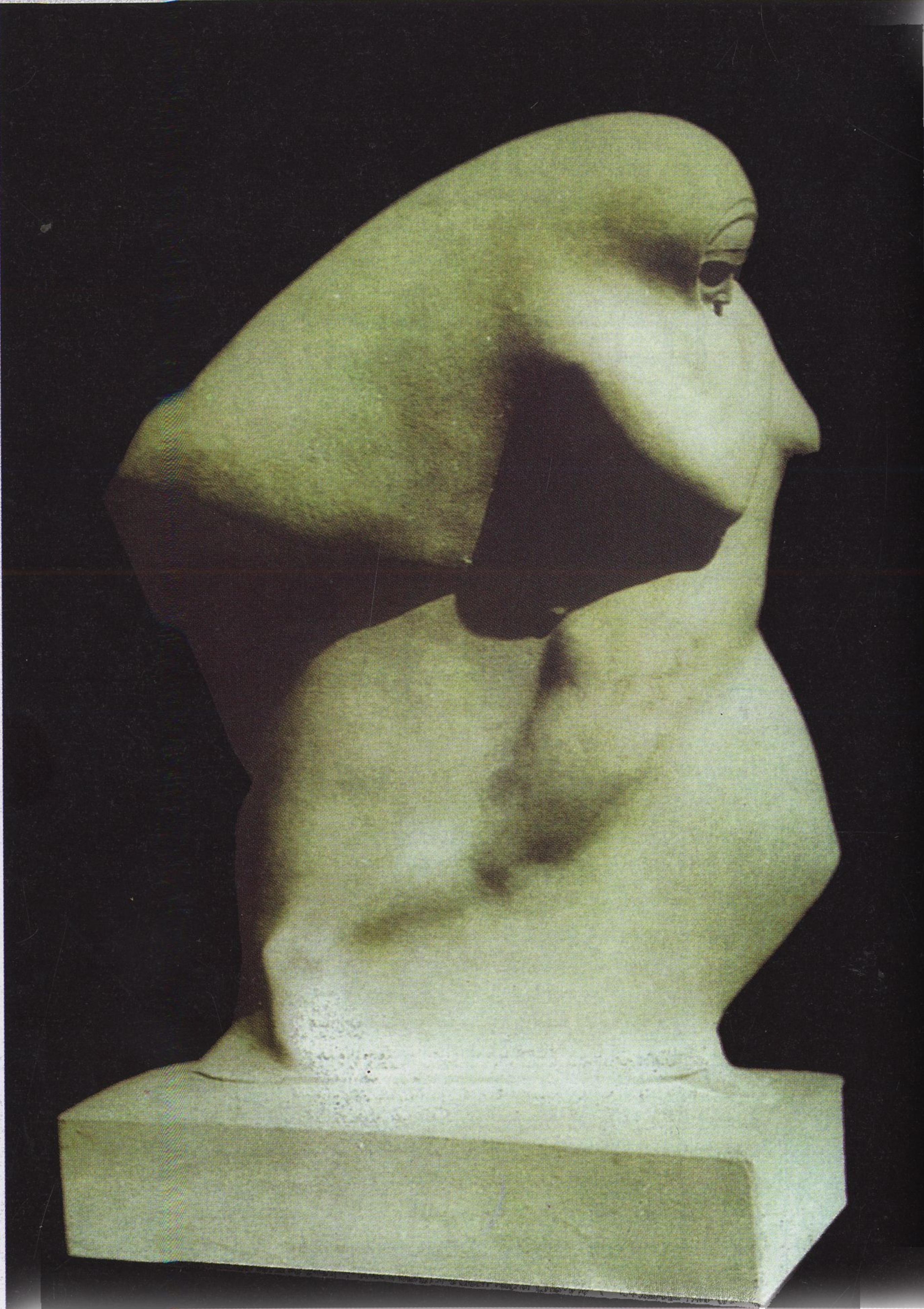
حد ذاته، أو رسم الشخص متجمداً في وضع ثابت، ووجهه لا يحمل أي تعبير، وفقاً للقواعد الأكاديمية في دراسة مادة «البورتريه» قبل أن يوظفها الدارس لبلوغ رؤية فنية أو تعبير إنساني معين....

وتلك هي الموضوعات التي ظهرت خلال أول معرض يقيمه خريجو الدفعة الأولى لمدرسة الفنون الجميلة عام 1911، لذلك دخله الجمهور في حذر وصدم بما رأى فخرج ولم يعد، معتبراً أن الأمر لا يعنيه!

لكن أيا كان رأينا في دوافع إنشاء هذه المدرسة بالنسبة للأمير، وأيا كان منهج التدريس والقائمين على تطبيقه من الأساتذة الأوروبيين، الذين فاتهم قطار الحداثة الفنية في أوروبا نفسها منذ نصف قرن



▲ ذات الرداء الأبيض - ألوان زيتية للفنان أحمد صبري 1938 .



رياح الخماسين للمثال محمود مختار - رخام.

عند ذلك التاريخ، فإن الحقيقة المؤكدة هي أن تلك كانت أول فرصة لأبناء المصريين لتعلم الفن والتخصص فيه، ليخرجوا في النهاية حاملين صفة «فنان» لأول مرة في تاريخ مصر الحديث، وسواء قبل المجتمع تلك الظاهرة في حينها أم رفضها، وسواء اعترف بوجود الفنانين أو جعلهم على هامشه، فقد توالدت من هذه المدرسة أجيال الفنانين عاما بعد عام، وشقوا طريقهم - وإن كان بمشقة بالغة - في الحياة الاجتماعية والتعليمية والثقافية، كما توالدت منها كليات جديدة للفنون والتربية الفنية وانتشرت في شتى أنحاء الجمهورية، وتلك بدورها قدمت للمجتمع آلاف الخريجين الذين علموا أجيالا متعاقبة من التلاميذ أساليب الفن بمراحل التعليم المختلفة كمدرسين في مدارسها، وأسسوا رويدا رويدا حركة تشكيلية، أصبحت اليوم تضم آلاف الفنانين الذين تضمهم نقابة ترعى مصالحهم منذ عام ١٩٧٨، كما ينضم الكثير

منهم إلى العديد من الجمعيات الفنية الأهلية، ويقيمون مئات المعارض كل عام بالقاهرة والإسكندرية وبعض المحافظات أحيانا، ويشاركون في مختلف المحافل الدولية الخاصة بالفن، ويفوزون أحيانا ببعض جوائزها، وهناك فنانون تقتنى أعمالهم بعض المتاحف خارج مصر فاستمدوا من ذلك صفة العالمية، وكثيرا ما وجدت أعمال الفن المصري في

القرن العشرين طريقها إلى الميادين وواجهات المباني العامة، وصدرت عن المشاهير منهم كتب ودراسات، وقدمت عنهم رسائل جامعية عديدة.

فهل كان كل ذلك يمكن أن يتم، لو لم تكن البداية بالخطوة الأولى: وهي إنشاء مدرسة الفنون الجميلة بدرب الجماميز؟!

الفصل الثانى

من المذاهب الأوروبية... إلى الرواد المصريين

والمنظور الهندسى والتجسيم الأسطوانى بالظل والنور وحبك التكوين ومزج الألوان وتحقيق الانسجام فيما بينها... إلخ، وهى قواعد ضرورية لدارسى الفن بغير شك، لكنها ليست غاية فى حد ذاتها، بل وسيلة إلى غاية أبعد، فالقواعد لا تخلق فنا، بل يمكن - أحيانا - أن يكون التمرد عليها هو الفن، إنما يمكن أن تستقر هذه القواعد فى أعماق وعى الفنان، وهى التعبير عما وراء الشكل المباشر الذى يراه فى الواقع بعينه «برؤية جمالية» مميزة تجمع بين العقل والوجدان، وهذا هو الفرق بين الرؤية بالبصر والرؤية بالقلب والعقل والإحساس، وهذا أيضا هو الفرق بين المحاكاة والابتكار، أو بين الاتباع والإبداع.

وتذخر الأعمال الفنية العظيمة فى العالم بكل زمان ومكان - قبل عصر النهضة وبعده - بشتى «الرؤى» الجمالية من ذلك النوع، سواء كانت مأخوذة من الطبيعة والواقع المرئى، أو نابغة من الذاكرة والخيال، وسواء كانت تهدف للتعبير عن موضوعات دينية أو تاريخية أو إنسانية، أو كانت قاصرة على تصوير منظر طبيعى أو رسم تكوين من «الطبيعة الصامتة» يتألف من بعض الزهور أو الفاكهة أو أدوات المائدة، أو حتى لو لم تعبر عن أى موضوع على الإطلاق.

إذا كان عصر النهضة الأوروبية - الذى بدأ من النصف الثانى من القرن الخامس عشر، وانتهى به عصر القرون الوسطى المظلمة - يعد بداية العصر الحديث، على هذى أنوار العقل وتقدم العلم والاكتشافات العلمية والجغرافية، وإرساء قيمة الإنسان الفرد الذى يمثل محور التقدم، فإنه بالنسبة للفن التشكيلى يعد بداية عصر الإبداع المستقل للفنان الفرد بأسلوبه المميز وحرية فى التعبير عما يشعر به، وفى اختيار موضوعات أعماله، متحررا من هيمنة الكنيسة واللاهوت والإقطاع، بما كانت تفرض عليه من أنماط وموضوعات.

من هنا يتشكل مسار الفن الأوروبى بمراحله ومذاهبه المختلفة حتى الآن، ومن هذا المسار أيضا ولدت حركة الفن المصرى الحديث فى القرن العشرين، فقد جاءت من رحم مدرسة الفنون الجميلة عام 1908، التى تخرجت أولى دفعاتها عام 1911 وتعلمت أسس الفن على أيدي أساتذة أوروبيين، يتبعون الأسس الجمالية التى انطلق منها ذلك المسار الأوروبى، وقد تحولت هذه الأسس - من خلال مدارس الفن فى أوروبا ثم فى مصر - إلى نوع من الأكاديمية الجامدة، أى إلى قواعد وتعاليم مدرسية مقررة لا يحيد الدارسون عنها، وتتكون عن طريقها مهاراتهم التقنية، بعد إتقانهم لقواعد الرسم والتشريح

وتراثها وثقافتها، واستجابوا في ذلك لإحساسهم الصادق ولنداء الوعي الوطنى والروح المصرية العميقة، بالرغم من أنهم لم يبتعدوا كثيرا عن اتجاهات ومذاهب الفن الأوروبى منذ عصر النهضة حتى نهاية القرن التاسع عشر، ويمكن القول أنهم قاموا بتمصير هذه الاتجاهات والمذاهب الفنية، فأصبحت أعمالهم حميمة الارتباط بالهوية المصرية.

وقبل أن نستعرض أعمال وأساليب الفن لدى جيل الرواد هذا، دعونا أولا نتعرف على تلك المذاهب الفنية الأوربية التى ساروا فى دروبها حتى تفردوا فى النهاية بأساليبهم المتميزة.



الدرأويش المولوية - للفنان محمود سعيد - ألوان زيتية.

لكن مدرسة الفنون الجميلة فى القاهرة حصرت مهمتها منذ نشأتها فى تطبيق القواعد الأكاديمية لإدراك الطالب للجانب المرئى من الواقع بالعين وحدها، وتشدد الأساتذة فى ذلك إلى حد لا يتيح للطالب إطلاق خياله بعيدا عما تراه عيناه، ولا يساعده فى البحث عن المدهش وغير المألوف فى ذلك الواقع، أو فى التعبير عن الأحاسيس الإنسانية والتقلبات العاطفية والمعانى الرمزية، أو فى التأليف الفنى المبتكر لعناصر الشكل باستخدام مساحات لونية وخطوط إيقاعية وعلاقات جمالية فيما بينها.

لذلك فإن أنجح أعمال الفنانين المصريين من خريجى هذه المدرسة - خلال أجيالها المتتالية - هى التى أنتجها أصحابها بعد اتصالهم بمدارس الفن العالمى فى المتاحف التى زاروها بدول الغرب، ومتابعتهم لاتجاهات الفن الحديث بها، ما ساعدهم على التحرر من قيود المنهج الأكاديمى بمدرسة الفنون، وكان لذلك التحرر - القائم على الثقافة الأوربية - أثره بالطبع على تأكيد الطابع الأجنبى فى أساليب الفن المصرى الحديث، وفى ابتعاده عن استلهام الروح الكامنة والممتدة فى فنوننا الحضارية.

لكن: هل يعنى ذلك أن الفن المصرى الحديث نسخة طبق الأصل من الفن الغربى بلا ملامح خاصة تعبر عن هويتنا؟

بالطبع لا.... فإن روادنا من الفنانين الأوائل - سواء من خريجى مدرسة الفنون الجميلة (مثل النحات محمود مختار والمصورين يوسف كامل وراغب عياد ومحمد حسن وأحمد صبرى) أو ممن درسوا الفن خارج هذه المدرسة على أيدي فنانين أجانب مقيمين فى مصر، أو التحقوا بأكاديميات فنية فى أوربا (خاصة محمد ناجى ومحمود سعيد) قد نجحوا فى بناء شخصياتهم الفنية المستقلة، التى تنبع من طبيعة مصر

الكلاسيكية

ينسب هذا المصطلح إلى ثلاث مدارس كلاسيكية في ثلاثة عصور أوربية متباعدة:

الأولى هي كلاسيكية الفن الهليني القديم (اليوناني الروماني) بمثاليته وتعبيره عن الأساطير، وبحته عن الكمال، ويتضح ذلك في تصوير الآلهة في هيئة البشر، والبشر في هيئة الآلهة، وتأكيده للمعاني التي ترمز إليها تلك الشخصيات النحتية: بين الحب والجمال والقوة والحرب، فبات الإنسان - الذي تحول إلى رمز - هو محور الوجود كله، وأصبح معنى الحياة يقوم على الصراع بين إرادة الإنسان وإرادة الأقدار.

وبما أن مسعاه هو تأكيد معاني القوة المهيمنة على الكون، أو المعبرة عن الأبطال الرياضيين، أو عن ربات الحسن والجمال، فقد قام أسلوب النحت



▲ بقايا نحت بارز لفارس - من العصر الإغريقي (440 - 430 ق.م.)
يبرز أسلوب النحت الكلاسيكي في الرخام.

والتصوير على إبراز مظاهر القوة أو مفاتن الجمال بأعلى قدر من دقة النسب في الجسد البشري، ومن التفاصيل التشريحية لعضلات الجسم أثناء قيامه بمختلف الحركات، العنيفة منها أو الناعمة، إضافة إلى إتقان بقية التفاصيل الخارجية المعبرة عن طبيعة كل شخصية... من تصفيف الشعر إلى تجاعيد الوجه واللحية إلى ثنيات الملابس وطرزها المختلفة، لأن الفن اليوناني الروماني يقوم على المحاكاة للطبيعة في أكمل مستوياتها، وعلى إبراز معنى العظمة الخاصة بكل شخصية، سواء كانت من الآلهة أو من الأبطال والقادة أو من الملوك والملكات والأميرات. وكانت هذه العظمة وتلك المثالية تقتضيان أن يقوم العمل الفني على أعلى قدر من الثبات والاتزان والرشاقة والتماثل (السيمترية)، حتى تماثل الأبطال الرياضيين ذوي الحركات العنيفة، كانت تقوم على هذه العناصر الأربعة، بإيجاد التوازن داخل التمثال من خلال العلاقة المتبادلة بين أجزاء الجسم المختلفة، وأشهر مثال على ذلك هو تمثال رامى القرص.

أما الكلاسيكية الثانية فهي كلاسيكية عصر النهضة الأوربية خاصة في إيطاليا، التي يمثلها العباقرة الثلاثة العظام: ليوناردو دافنشي وميكلانجلو ورافاييلو، الذين حاولوا استعادة مجد الفن الهليني بعد أن تدهور الفن الأوربي في العصور الوسطى، ضمن ما شمل هذه العصور من ظلام وجهل وصراعات دموية، بالدعوة إلى أن يكون الإنسان (كرمز مطلق) هو مركز الوجود والتقدم، وألا يكون صراعه مع الأقدار، بل مع قوى الشر بداخله، ومن ثم فإن ميدان الفن هو النفس الإنسانية بمشاعرها وضعفها وقوتها، ورسالته هي التبشير بحياة أفضل وأجمل وأكثر رحمة وإنسانية... لهذا تنافس في هذا العصر تياران أساسيان في الفن: أولهما عبر عنه النحات والمصور ميكلانجلو، ويهدف للتعبير عن عذاب الإنسان وجهاده



▲ الجيوكاندا - ليوناردو دافنشي - ألوان زيتية.

جانب عبقريته الفنية كان عالما فى علوم الأحياء والطب والتشريح والكيمياء والفلك والهندسة الميكانيكية، وكانت أعماله الفنية تجمع بين الاتجاهين اللذين أشرنا إليهما لميكلانجلو ورفايللو، فمن ناحية: كانت لديه نزعة تعبيرية درامية تجلت بشكل خاص فى لوحته «العشاء الأخير»، بما تحفل به من حركة الأشخاص وتعبيرات وجوههم المختلفة لحظة واجههم السيد المسيح بأن أحد حواربيه الجالسين معه حول المائدة سوف يخونه، ومن ناحية أخرى: كانت لديه نزعة جمالية عقلانية تتمثل فى لوحة «عذراء الصخور» بما تتضمنه من قدرة تشريحية عالية لجسم

ضد نوازع النفس وشقاء الوجود، بغرض التكفير عن ذنوبه وتطهير روحه، وثانيهما - ويعبر عنه رافايللو فى القرن السادس عشر - ينشد الجمال المثالى مستلهما معاييره من الفلسفة الجمالية عند أفلاطون، ومن الفلسفة الرياضية عند فيثاغورث، بما يؤدى إلى الجمال المطلق، وما يتضمنه من قيم الجلال والاتزان والتناسب، وفى هذا العصر بدأ التركيز على تميز الفنان الفرد بأسلوبه الشخصى، دون أن يهتم كثيرا بتعاليم البابوات والكهنة فى الكنيسة، بل يهتم أكثر بتحقيق ما يحبه أو يشعر به.

غير أن هؤلاء العباقرة الثلاثة لم يأتوا من فراغ، بل سبقتهم أجيال من الفنانين الكبار فى دول أوربا المختلفة، الذين وضع كل منهم بصمته وإضافته إلى ما سبقه، بقدر ما سمحت به ظروف عصرهم الذى كان لا يزال يهيمن عليه الكهنوت وسلطة الكنيسة والإقطاع ومظاهر الجهل والبؤس والخرافة، قبل أن تستقر علوم الانسانيات وأن يسمح للعقل بالبحث والاجتهاد والاكتشاف العلمى، ومن أهم الفنانين منذ أوائل القرن الخامس عشر: «فان أيك» الذى يعرف بأنه أول من طور استخدام الألوان الزيتية بالأسلوب الذى استمرت عليه حتى الآن، وهو من دول شمال أوروبا المسماة بالأراضى الواطئة أو بلاد الفلاندر، ويعاصره فى إيطاليا الفنان مازاتشيو، وقد كان نصيب إيطاليا من هذه المواهب العظيمة يفوق أى بلد أوربى آخر، ومنهم بوتيتشلى ودوناتللو ودلا فرانشيسكا وفيليبو لى وكارافاجيو وبلليني..... وقام هؤلاء جميعا بتمهيد الطريق أمام جيل العباقرة الإيطاليين العظماء فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

ولد ليوناردو دافنشي (1452-1519) قبل ميكلانجلو بـ 23 عاما وقبل رافايللو بـ 49 عاما، فكان هو النبوءة بكل ما أتى بعده من نهضة فنية وعلمية أيضا، فإلى

الإنسان وإظهار للبعد الثالث فى عمق اللوحة عن طريق المنظور الهندسى، الذى أسس قانونه بشكل رياضى وطبقه فى لوحاته ورسومه التحضيرية، إضافة إلى نزعته للتعبير عن الجمال المثالى، وإلى إحكام التكوين فى وحدة مترابطة، ثم تأتى درة أعماله المسماة «الجيوكاندا» أو «موناليزا»، ويصور فيها سيدة تجلس فى رقة حالمة واضعة إحدى يديها فوق الأخرى بوداعة أخاذة، واستخدم الفنان وضعا نصف جانبى لوجه السيدة، التى قيل إنه وقع فى حبها أثناء فترة رسمه لها التى استغرقت ثلاث سنوات، فصارت نموذجا خالدا للجمال الأسر، بإبتسامتها الغامضة التى تنطوى على سر دفين، وتنبع من أعماق النفس وليس من حركة الفم والعينين، تزيدها غموضا النظرة المحيرة التى تلاحق المشاهد وتحاصره أينما كانت الزاوية التى ينظر منها إلى اللوحة !

أما ميكيلانجلو، الذى عاش حياة طويلة اقتربت من التسعين عاما (1475-1564)، فقد تعددت مجالات عبقريته الفنية بين النحت والتصوير والعمارة والشعر أيضا، وكان يؤمن بأن هدف الفن هو بلوغ الروح العميقة للأشياء، حتى قيل إنه بعد أن انتهى من تمثاله الحجرى للنبي موسى عليه السلام شعر بأن قوة النبض والحياة تسرى فيه، لعمق التعبير الداخلى الذى انعكس على ملامح وجهه وحركة جسمه، فطعنه بأزميله فى انفعال جارف وهو يصرخ: انطق !

وكان العذاب الانسانى هو مضمون أعماله، لكن أبطال هذه الأعمال المتخبطين فى الخطيئة والضياغ كانوا يصارعون أقدارهم أملا فى خلاص أرواحهم، حتى إنه كان يردد: «إن راحتى فى الأحزان، وإن آلاف المسرات لا تساوى عندى عاصفة من عواصف الروح !»... وتعددت

أعماله ذات الطابع الدينى بين النحت فى الأحجار والتصوير على الجدران بألوان الفريسك الجيرية.. ومن أهم أعماله النحتية تمثال «الرحمة» الذى يمثل السيدة العذراء وهى تحتضن فوق ركبتها ابنها السيد المسيح لحظة إنزاله من فوق الصليب، وتمتزج فيه عناصر العذاب للجسد الطاهر الدامى، والحنان الذى يبلغ درجة السلام الملائكى على وجه العذراء كأنه البلسم لجراحه، أما أعظم ما تركه فى فن التصوير فهى مجموعة اللوحات التى صورها فوق سقف كنيسة «السستينا» أو «السكستين» بالفاتيكان فى روما، وتصور قصة الخليقة، بدءا من خروج النور من الظلام، ثم خلق آدم وطرده من الجنة وخطيئته بالأكل من الشجرة المحرمة وطرده مع حواء من الجنة، وقصة الطوفان... حتى يصل إلى يوم البعث والحساب.

واستغرق هذا العمل أربع سنوات ونصف بشكل متصل وهو مستلق على ظهره فوق السقالات، وتضج هذه اللوحات المكملة لبعضها البعض بتعبيرات إنسانية بالغة القوة والتأثير، وأثبت ميكيلانجلو من خلالها قدرة خارقة على تصوير الأشخاص فى حركات غاية فى الصعوبة، وبفهم عميق لأسس التشريح، وقام بتجسيم هؤلاء الأشخاص عبر مساقط النور وانعكاسات الظل، ولا تزال أعمال هذا السقف تمثل معجزة فن التصوير التى لا يشبع من رؤيتها ملايين الزائرين كل عام.

ونأتى إلى ثالث عباقرة عصر النهضة الإيطالية: رافاييلو (1483-1520)، الذى جعل من الجمال الجسدى جمالا شاعريا يسمو فوق المادة، وخلال فترة حياته القصيرة التى عاشها بين مدينتى أوربينو وفلورنسا، التى وضع خلالها فنه لفترة من الوقت فى خدمة القصر البابوى، قام برسم لوحات خالدة مثل



▲ جزء تفصيلي من إحدى الشخصيات التي رسمها فوق سقف كنيسة اسكستين (أو الستة عشر) بألوان الفريسكو.



▲ رافاييلو - الأمومة - ألوان زيتية.

«الغذراء»... ولم يكن الهدف من هذه اللوحات هو «التشبيه»
بالإنسان - كما كان هدف الفن في العصور السابقة - بل هو
«التعبير» عنه في حالاته النفسية.... وتلك كانت نقلة مهمة في
تاريخ الفن.

أما الكلاسيكية الثالثة فهي التي نشأت في فرنسا في
النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وكان رائدها
هو الفنان جاك لويس دافيد (1748 - 1825) فنان

«انتصار الدين» و«مدرسة أثينا»، مؤكدا فيها قدرته
على المزج بين الجمال والجلال، بين الحسية
الأرضية والسمو الروحاني، بين الاتزان الرياضي
والتوهج اللوني...

ولعل رافاييلو هو أول فنان يرسم مجموعة لوحات يصور
فيها حبيباته، خاصة مرجريت ابنة الخباز التي أخلص لها حتى
موته، وماريا بيسيينا التي ماتت قبل زواجها وسجلها في لوحته

الأشخاص في لوحات دافيد وتلاميذه أشبه بالتمثيل الجامدة التي لا تحمل وجوهاً أى تعبير عاطفى، لأن ما يعنيه - أكثر من غيره- هو تأكيد الفخامة والوقار والصلابة والكمال الأمثل الخاضع لأحكام الذهن المجردة.

غير أن الفنان أنجر (1780-1867) - وهو ألمع تلاميذ دافيد - اختلف في نزعة الكلاسيكية عن أستاذه، بإدخاله الحس الشعري والخطوط الانسيابية، وبميله إلى التعبير عن حسية الجسد متلمساً أسرار مفاتن المرأة، ليس بقصد إثارة الغريزة بل سعياً لبلوغ قمة الجمال التي يمثلها جسد المرأة.

الثورة الفرنسية الذى كلفه نابليون بوناپرت بتسجيل أحداثها، فلجأ للتاريخ الرومانى يستلهم أبطاله رموزاً للثوار، مثل لوحة «قسم اليمين للإخوة هوراس» و«برتوس يتلقى نبأ وفاة أبنائه»، وكان بروتوس رمز البطولة والحمية الوطنية.

أنشأ دافيد أكاديمية الفنون الجميلة فى باريس، حتى أصبحت معياراً لذوق الطبقة الجديدة «البرجوازية» فى فرنسا، وظلت تحارب جميع حركات التجديد فى الفن طوال القرن التاسع عشر.

وتتميز الكلاسيكية الجديدة بمحاكاة الفن الرومانى القديم وليس فن عصر النهضة الإيطالية، ويبدو



▲ جاك لويس دافيد - قسم الإخوة هوراس - ألوان زيتية.

الرومانتيكية

نشأت الرومانتيكية في فرنسا خلال الربع الأول من القرن التاسع عشر، وكان أول عمل يحمل سماتها للفنان تيودور جيريكو (1791-1824) هو لوحة «طوف ميدوزا» التي عرضها بصالون باريس عام 1819، فنال سخرية واستهجان النقاد، لكنه - في نفس الوقت - نال تقدير وإعجاب الجمهور، والسبب هو أنه خرج على تعاليم الكلاسيكية برسم هذه اللوحة الضخمة المليئة بالحركة والانفعال مما يتفق مع موضوعها المأساوي، فقد استوحاها من واقعة حقيقية حدثت في تلك الأيام وشغلت الجمهور الفرنسي كله، وهي غرق العبارة ميدوزا بكل ركابها، باستثناء طاقم البحارة الذي هرب فوق طوق النجاة لكن أغلبهم ابتلعه البحر، ولم ينج إلا قلة قليلة هي التي حكّت تفاصيل المأساة، وقد اتخذ الفنان جيريكو من هذا الطوف رمزا لها، وأطلق العنان لخياله في تصوير القارب بينما تتقاذفه

الأمواج العاصفة، وفي تصوير جثث الغرقى والمستغيثين طلبا للنجاة... وهكذا نجد أن الخيال الجامح وما يستحضره من جو الصخب والرعب واهتزاز التوازن والانفعالات الإنسانية بين الأمل واليأس في مواجهة الموت، هي النقيض لما تمثله الكلاسيكية من حقائق ثابتة فوق الأرض أو من وقائع تاريخية أو أسطورية... هذا بالنسبة للموضوع، ولما تمثله من ثبات واتزان وتمائل (سيمترية) ومن فخامة ووقار وابتعاد عن العواطف المتغيرة... بالنسبة للأسلوب.

ومن سوء الحظ أن جيريكو توفي في حادث وهو في سن السابعة والعشرين، فلم يكتب له أن يواصل تأسيس اتجاهه الفني الجديد بما كان مؤهلا للقيام به.

لكن الفنان الفرنسي كذلك أوجين ديلاكروا (1798-1865) سرعان ما استكمل مسيرة جيريكو بعد وفاته بخمس سنوات، حين شارك في صالون باريس بلوحته



▲ تيودور جيريكو - طوف ميدوزا 1819 .



أهمية الخطوط القوية المندفعة بجرأة في كل اتجاه تعبيراً عن عنفوان الحركة في لوحاته، فقد كانت الألوان تحتل نفس الأهمية فيها، فهي ليست لمجرد المحاكاة للواقع أو لتجميل المشهد، بل هي أداة تعبيرية أساسية عن كل المواقف والمشاعر المتأججة، لهذا نجدها متناقضة بل متصارعة بين الألوان الساخنة والألوان الباردة وبين المضيئة والقاتمة.

وارتبطت الرومانتيكية بالحنين إلى القرون الوسطى وبلاد الشرق، لما يلفها من سحر وغموض وأساطير، ومن قيم الفروسية وعالم الجوارى والحريم والحمامات التركية والأسواق والقوافل، وكذلك لما يمثله الشرق من جو «نوراني» يشعل الخيال الذي كان ديلاكروا يسميه «سيد الملكات»، وقد عبر عن هذا الجو في كثير من لوحاته، خاصة بعد إقامته في الجزائر فترة من الزمن عمل خلالها سفيراً لبلاده هناك.

«مذبحة خيو»، واستقبلها النقاد باستياء مثلما استقبلوا لوحة جيريكو من قبل، حتى إن أحدهم وصفها متهمًا باسم «مذبحة الفن»... ومع ذلك استطاع ديلاكروا أن يصبح من عظماء الفنانين، واستمر زعيماً للحركة الرومانتيكية قرابة أربعين عاماً!

وتتمثل ملامح الرومانتيكية على يديه في الميل للتعبير عن ذاته وعن مشاعره المتأججة، واعتبر ديلاكروا أن الطبيعة الخارجية مجرد مادة خام أو «مستودع للرموز» مثل القاموس يستمد منه الفنان كلماته ليصوغ بواسطتها موضوعاته النابعة من أحاسيسه، بلغة مبتكرة ومغايرة للغة الطبيعة، لهذا كانت أعمال ديلاكروا مليئة بتصوير الكوارث والفواجع والمعارك والمذابح والحرائق والسفن الغارقة والخيول الجامحة والوحوش النازفة والأمهات التكلى والأطفال القتلى تحت سنابك الخيل والنسوة المخطوفات والجوارى في الحريم... وبقدر



▲ أوجين ديلاكروا - نساء الجزائر 1834 .

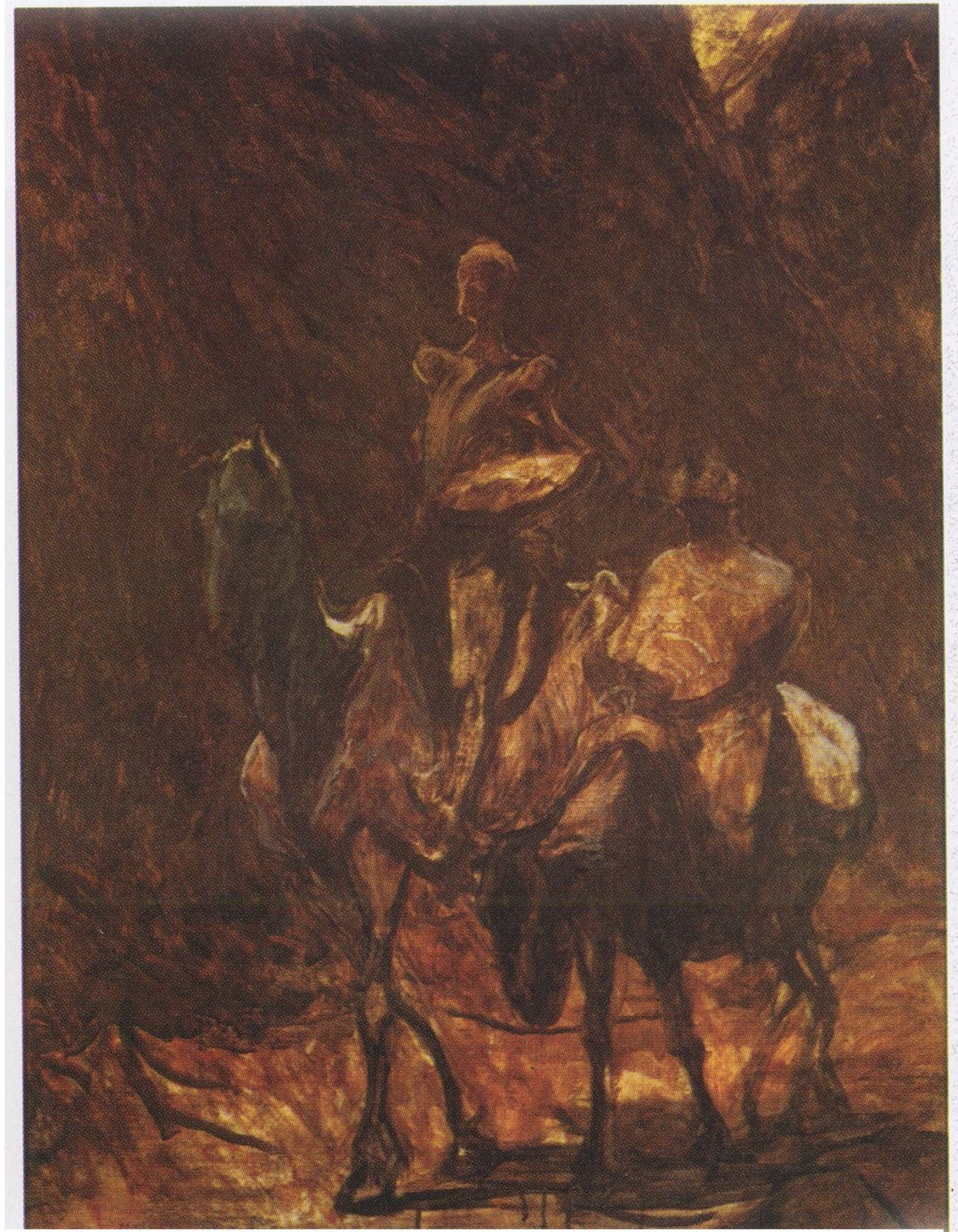
الواقعية

مثلما شهد النصف الأول من القرن التاسع ظهور وازدهار «الكلاسيكية الجديدة» و«الرومانتيكية»، فقد شهد نصفه الثاني الثورة عليهما وظهور مدارس أخرى لتحل محلهما، وهما «الواقعية» و«الانطباعية»، وجاء ذلك مواكبا للتطور الهائل في علوم الطبيعة والميكانيكا والكيمياء، ومصاحباً لعصر الثورة الصناعية التي جاء وقودها من هذه العلوم، وبشرت بحضارة جديدة تقوم على الحقائق المادية الملموسة وهي الحضارة الصناعية، التي يحتل فيها شعار «التقدم» مكان شعار «القيم»... تلك القيم التي ظلت محل تقديس الإنسان عبر آلاف السنين ومثلت بالنسبة له أساس الوجود.

إذن فقد أصبحت «الأشياء» على أرض الواقع وتحت نور العلم ونتائج العملية هي مجال بحث الفلسفة

والأدب والفن، كما هي غاية التقدم الانساني والعمراني، من هنا أهمل المبدعون التعبير عن «الذات» واهتموا بالتعبير عن «الموضوع»، وأهملوا الخيال برصد الواقع بدون تدخل من مشاعر الفنان أو وجدانه أو ميوله الشخصية، ولأول مرة يطرح من خلال هذا العصر شعار «الفن للمجتمع» بدلا من شعار «الفن للفن»، ليصبح للفن وظيفة اجتماعية تهدف للكشف عن التناقضات الاقتصادية بين الطبقات، خاصة مع تعاظم شأن الطبقات العاملة التي تنادى بالعدالة الاجتماعية وتدعو للثورة ضد الرأسماليين المستغلين الذين تراكم ثراؤهم في عصر الثورة الصناعية، فصار الأغنياء أكثر غنى والفقراء أكثر فقرا، بالرغم من أنهم صانعو ثروات أصحاب العمل. وهكذا ارتفع صوت الفن المعبر عن هذا التناقض وعن حق الكادحين في فن يعبر بصدق عن واقعهم، وليس في فن يقوم بوظيفة الزينة والترفيه، ذلك الذي تتطلبه قصور الأغنياء!

أهم ما يمثل هذا الاتجاه هو الفنان الفرنسي هنري دوميه (1808 - 1879)، وقد بلغت لوحاته من المباشرة في تحقيق ذلك الهدف حد الاقتراب من فن الكاريكاتير، للسخرية من عالم الأغنياء الجدد (محدثي النعمة) ذوي الكروش والأوداج المتنفخة، والمسئولين المنافقين والقضاة المرتشين والمحامين المتكالبين، كما عبر عن تعاطفه مع المشردين في الشوارع والموسيقيين المتجولين والمهاجرين المطاردين وركاب الدرجة الثالثة في القطارات والمتهمين في الأقفاس، وأمثالهم من الأشقياء والكادحين والمظلومين، ووجد في «دون كيشوت» - ذلك الفارس النبيل الذي صورته الكاتب الأسباني سرفانتس محاربا للشر والأشباح وطواحين الهواء بسيفه - شبيها له، فصوره في سلسلة شهيرة من اللوحات، وقد حسبه ذو الياقات البيضاء والمنشاة من المثقفين مجرد رسام



▲ هنري دوميه - دون كيشوت 1865 .

الفساد، لهذا اعتبرت شخصياته نماذج اجتماعية يمكن أن نجدها في أى زمان أو مكان، واعتبر دوميه هو الكاشف عنها والفاضح لها.

على أن أشهر فنان فرنسى يعد على رأس الحركة الواقعية هو جوستاف كوربيه (1814 - 1875) وكان مثل دوميه كادحا من صميم الشعب وشديد الارتباط بالطبقة العاملة، لكن تعبيره الفنى كان يتميز بالجدية ويتسم بسمات الفتوة والضخامة فى تصوير أشخاصه، وكأنه يرد إليهم الاعتبار بعد طول نظرة المجتمع إليهم كأنهم أقزام، حتى شخصياته النسائية كانت مليئة بالقوة والصحة، ولعل ذلك يتفق - من بعض النواحي الفنية - مع الكلاسيكيين، خاصة بالنسبة لتوازن الكتل وفخامة التكوين، لكن ذلك لم يشفع له أمام هجوم النقاد البرجوازيين عليه، فقد اتهموا واقعيته بالسوقية

كاريكاتيرى، لكنه فى الواقع كان أستاذا متمكنا قوى التعبير والبناء فى التصوير، شأنه شأن أئمة الفنانين، حتى قال عنه الأديب الفرنسى الخالد بلزاك:

«إن فى هذا الفتى شيئا من ميكلانجلو!»⁽¹⁾

ولم يهدف دوميه بهذا الأسلوب إلى أن يكون صاحب اتجاه فنى يتعارض به مع الأساليب السابقة عليه أو المعاصرة له، بل عبر بشكل تلقائى عن تجاربه فى حياته الخاصة ومعاناته فى مجتمع برجوازى يعج بمظاهر الظلم والفساد واستعلاء أصحاب المال، وكان هو شخصا فقيرا لا يملك غير موهبته، ومات تقيسا شبه أعمى دون أن يحظى بأى تقدير مادى أو أدبى، ومع ذلك فلم يكن نقده للأوضاع فى مجتمعه نابعا من حقد شخصى، بل كان ذلك من منطلق الإيمان بدور الفنان كقائد للوعى من أجل الحق والعدل والتطهير من



▲ جوستاف كوربيه - الشاب بالقبة والكلب - 1842 .

(1) بدر الدين أبو غازى - محيط الفنون التشكيلية - دار المعارف ص 403 .

المطلق بالريف والغابات والمناطق ذات الطبيعة الموحية، وضمت هذه الجماعة كلا من الفنانين: كورو، روسو، ميليه، دوبنى... وتلك كانت طريقته الخاصة للخروج من عالم الأستديو إلى عالم الطبيعة المفتوحة، مما يعنى خروج الفنان من عزلته ومن انغلاقه على ذاته للالتحام بواقعه.⁽²⁾

الانطباعية

كان هذا المذهب أيضا من نتائج عصر الثورة الصناعية والعلمية كما سبق أن ذكرنا، وكان كذلك من حصاد الانفتاح الذى شهده ذلك العصر على ثقافات القارات الأخرى، الذى أتاح دخول نماذج من الفن اليابانى التقليدى إلى أوروبا، ويتميز هذا الفن المرسوم على الورق المصنوع يدويا أو على الأقمشة، بألوانه

والبذاعة، واعتبروها محاكاة فجّة وذليلة للواقع تفنقر للمثالية والأخلاق!... وكان يرد عليهم بأن الواقعية لا تقتصر على تصوير المناظر الطبيعية ومشاهد الحياة اليومية، بل تتناول أيضا القضايا الحياتية وليدة الأزمات والتناقضات الاجتماعية، لهذا كان كوربيه معتزاً بأنه فنان ثورى اشتراكى، وبأنه كذلك جمهورى ديمقراطى، بل ومؤيد لكل ثورة!... ثم يقول: ولكننى قبل كل شىء... واقعى... صديق للحقيقة كما هى⁽¹⁾ ولم يكن التيار الواقعى قاصرا على الموضوعات الاجتماعية والسياسية، بل شمل أيضا تصوير الطبيعة فى تجلياتها وأوقاتها المختلفة، ويتمثل ذلك فى جماعة «الباربيزون» التى ألفها بعض الفنانين الفرنسيين (حول منتصف القرن التاسع عشر) للعمل بشكل مشترك لخدمة المجتمع وإشباع حاجته للفن الجميل من خلال رسم مناظر الطبيعة فى الهواء



▲ جان فرانسوا ميليه - الزرّاع - 1857 .

(1) د محمود أمهز - التيارات الفنية المعاصرة - شركة المطبوعات والنشر - بيروت ص55-75.

(2) المرجع السابق ص59.



▲ جورج سورا (1859 - 1891)، بعد ظهر يوم أحد في جزيرة الجات الكبير - زيت على خشب، واشنطن الغاليري الوطنية.

الناصعة الصريحة ومساحاته المسطحة لأجسام الأشخاص والنباتات والزهور والمناظر الطبيعية بغير تجسيم أو ظلال، وبغير استخدام للمنظور الهندسي ثلاثي الأبعاد، ووجد فيه الفنانون الفرنسيون الشباب في الربع الأخير من القرن التاسع عشر جمالا مدهشا، وربما أثار فيهم حنيننا إلى الشرق مثلما حدث بالنسبة للرومانتيكيين من قبلهم، ومن هنا بدأ تأثيرهم بفنون الشرق المختلفة، وكان على رأسهم مانيه ومونيه وديجا

وجوجان وهويسلر وسوراه وفان جوخ ولوتريك، وكان لذلك دور حاسم في تطور الفن الحديث.

وانعكس هذا التأثير في أعمالهم من خلال الألوان بشكل أساسي، وأصبحت الظلال في لوحاتهم ألوانا مكتملة لألوان الأشكال المجسمة وليست درجات من لون أسود أو قاتم، بل إنهم تعمدا حذف اللون الأسود من «بالته» الألوان لأنه لا حاجة إليه في ضوء رغبتهم في الحصول على ألوان «نظيفة» ناصعة، خاصة وأن الأسود لا وجود له بين ألوان الطيف التي اتخذوها منطلقا لتصويرهم، كما انعكس تأثيرهم بالفن الياباني من خلال ما وجدوه به من مفهوم جديد للبعد الثالث ولتوظيف الألوان، لا يقوم على محاكاة الطبيعة، بل يقوم على التأليف المتناغم بين المساحات والألوان بحسب انعكاسها على عين الفنان، وهذا الانعكاس يتم بقيام الفنان بتحليل الضوء إلى ألوانه الأساسية، التي تبدو أمامنا بعد اندماجها مختلفة عما هي عليه في الأصل الفيزيائي.

ومما ساعدهم في ذلك، أن علم البصرييات قد اكتشف آنذاك أن كل ما يقع على شبكة العين - سواء بدا لنا في صورة لون أو خط أو شكل أو مادة - ليس في حقيقته

سوى انعكاسات ضوئية، وبالرغم من أن ضوء الشمس - كما يتجلى في قوس قزح أو عند مرور شعاع بمنشور بلوري - يتألف من سبعة ألوان، فقد أثبتت كيمياء الألوان أن هناك ثلاثة ألوان أساسية: هي الأصفر والأحمر والأزرق، ومن الأصفر والأحمر يتكون البرتقالي، ومن الأحمر والأزرق يتكون البنفسجي، ومن الأزرق والأصفر يتكون الأخضر... وهذا ما يبدو لنا تقريبا في قوس قزح... وأثبت هذا العلم - كذلك - أن وضع لون من الألوان الأساسية الثلاثة إلى جانب اللون الذي يتألف من اللونين الآخرين - كالأحمر إلى جوار الأخضر مثلا - يزيد كلا منهما نضارة وبهاء، بمعنى أن الأحمر في هذه الحالة يبدو أشد حمرة، والأخضر يبدو أشد خضرة، وتسمى هذه الظاهرة «تضاد الألوان التكاملية»⁽¹⁾.

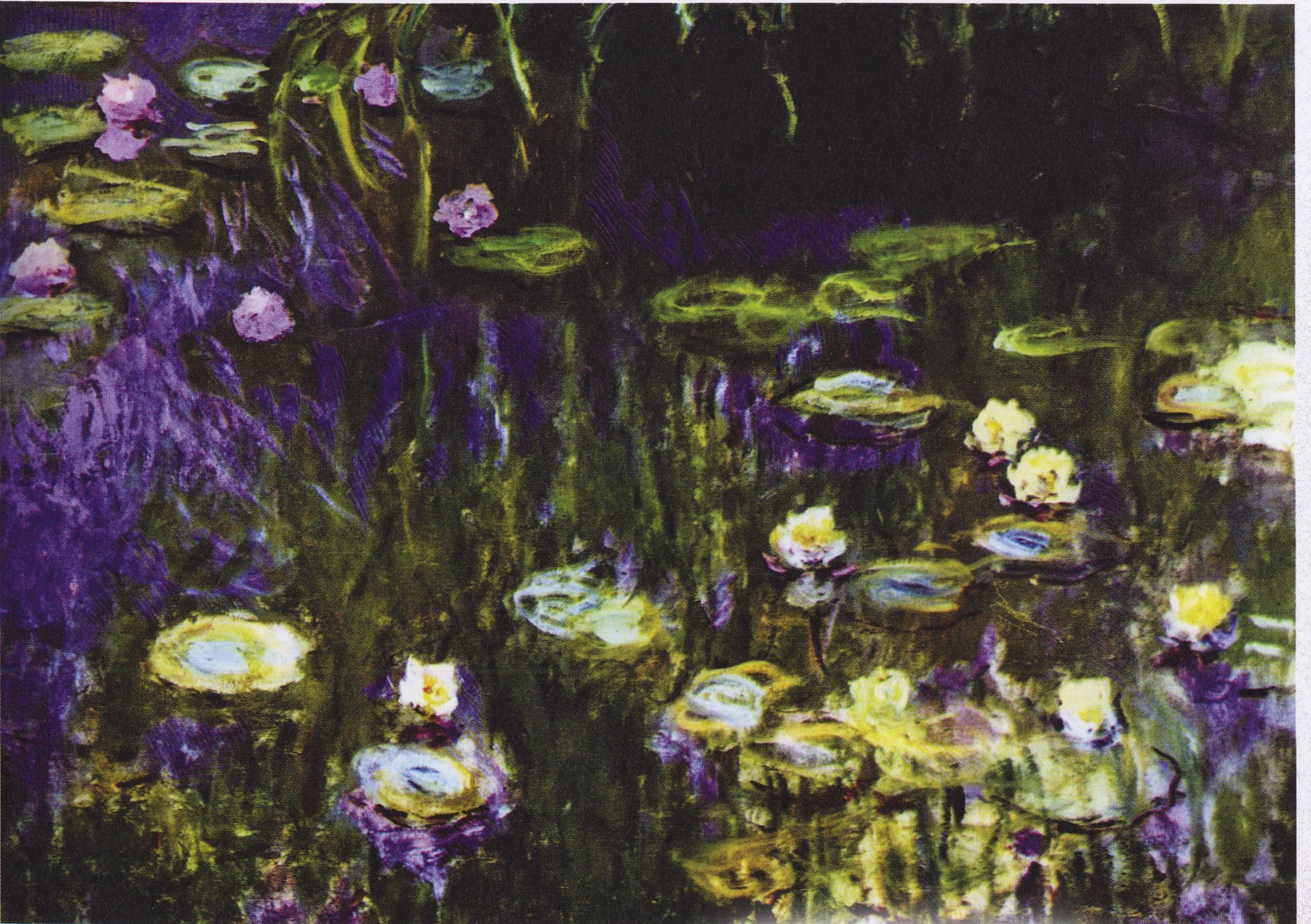
لكن هؤلاء الفنانين الانطباعيون لم يكتفوا بتطبيق ما توصل إليه علم البصرييات والألوان في استخدام ألوانهم، بل تطلّعوا إلى ما هم أبعد، فعملوا على تفتيت المساحات الملونة فوق لوحاتهم إلى جزيئات وبقع وضربات فرشاة لونية دقيقة بألوان مختلفة، تسبب

(1) بدر الدين أبو غازی - مرجع سابق ص 407-408.

بتجاورها ذبذبة بصرية تماثل ما ينعكس على أعينهم من ذبذبات ضوئية عند رؤية مشهد معين تحت الضوء القوى، وهذه الذبذبات تعادل إحساسهم بذلك المشهد وإن اختلفت مع مظهره الخارجى المحدد والمتماذك، لكنهم لا يبالون بما يعرفونه سلفا عن الطبيعة الظاهرية لهذا المشهد أو ذلك الشئ، فقاموا برسم لوحاتهم حسبما يمليه عليهم إحساسهم اللحظى تجاه المنظر، مستخدمين أسلوب التبقيع بالفرشاة ببقع متجاورة مختلفة الألوان يأخذونها بالفرشاة مباشرة من فوق «البالطة» دون مزجها عليها بألوان أخرى، لكن عين المشاهد للوحة عن بعد تكتشف أن هذه البقع اللونية المفتتة مثل قطع الفسيفساء سرعان ما تتماسك فى مساحة لونية بلون ثالث هو خلاصة المزج بين لونين أو أكثر من الألوان

التي وضعها الفنان على سطح المساحة، فكأنما قامت العين بمهمة مزج الألوان فوق اللوحة بدلا من فرشاة الفنان، مع فارق أساسى: وهو أن المساحات والأشكال تبدو وكأنها تتذبذب أو ترتعش قليلاً، مما يضفى عليها حركة بصرية مثيرة للدهشة والخيال.

وقد وجد الانطباعيون أن المنظر ذاته يختلف فى نظر الفنان باختلاف ساعات النهار وتعرضه لضوء الشمس أثناءها، ولهذا قام الفنان كلود مونيه (1840-1926) - وهو أحد أهم رواد الانطباعية فى فرنسا - بتجارب لتطبيق هذه النظرية، فرسم حقلا واحدا عدة مرات خلال أوقات متتابة من النهار بدءا من الفجر حتى الغروب، وفى مرة أخرى رسم زنايق الماء



▲ كلود مونيه - زنايق الماء.



▲ بول رينوار - حاملة السلة.



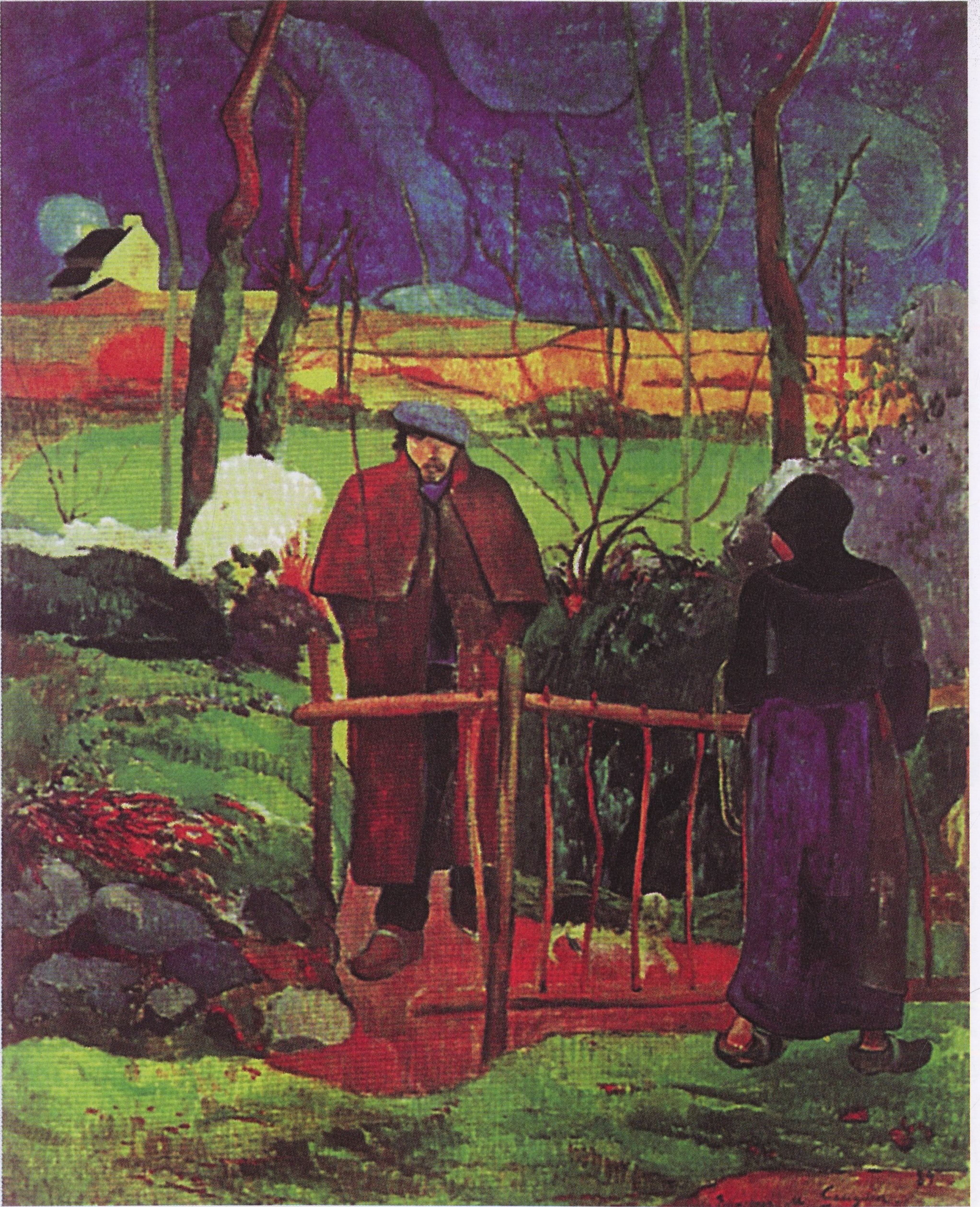
▲ بورتريه لفان جوخ.

بسرعة فائقة، واعتمد في تعبيره عن هذه الحركة السريعة على الخطوط القصيرة المتلاحقة بألوان مختلفة ذات تهشيرات إنفعالية، وهو يتشابه في ذلك مع أسلوب لوتريك، مع فارق هام، وهو أن انفعالات ديكا كانت لا تخلو من الرومانسية والشفافية، أما خطوط وتهشيرات لوتريك الانفعالية فكانت مثل السياط التي يجلد بها أشخاص لوحاته فيلهثون تحت وقعها على أجسامهم!...

وأخيرا - فهناك من يعرفون بفنانى ما بعد الانطباعية وعلى رأسهم الفنان بول سيزان كما سبق ذكره، ومنهم فان جوخ وجوجان وماتيس، وهم الذين انتقلوا بالفن الحديث نقلة أساسية مهدت لظهور مدارس فنية أخرى مثل الوحشية، والتعبيرية، والدادية، والمستقبلية، والتجريدية، والتكعيبية، والسريالية، والواقعية الاجتماعية... وسوف نعرض لهذه المدارس في حينها.

وهي تطفو على سطح البركة في لوحات متشابهة لا تفرق بينها إلا الألوان التي تتغير بتغير الضوء في الأوقات المختلفة، وفي مرة ثالثة رسم واجهة كاتدرائية «روان» مرات عدة خلال يوم واحد وهو ينظر إليها من نفس الزاوية، ولم تكن إحداها تشبه الأخرى... لهذا فإن الفنان الفرنسي الشهير بول سيزان - الذى يعد رائد مرحلة فن «مابعد الانطباعية» ووصف مونييه بقوله: إنه ليس إلا عينا... ولكن يا لها من عين!

وبالرغم مما يجمع بين الفنانين الانطباعيين من سمات مشتركة - سبق الإشارة إليها - فإن لكل منهم أسلوبه المختلف عن الآخرين بسمات شخصية مميزة، فكان مانيه - الذى يعد الجسر الموصل بين الواقعية والانطباعية - حريصا على أهمية «الموضوع» في اللوحة ولا يكتفى بتصوير المناظر الطبيعية في أوقات النهار المختلفة، وعلى قوة البناء وحبكة التكوين فيها، وإن كان يتضح لديه التأثير بالفن اليابانى كما سبق القول، وكان بيسارو يبالغ في تفتيت المساحات إلى بقع وجزئيات لونية لكنه كان حريصا - في الوقت ذاته - على تأكيد كتل العناصر بالظل والنور، وهو في ذلك يتفق مع رينوار، مع فارق هو أن الأخير كان معنيا بإظهار طزاجة اللحم البشرى ونصاعة الألوان وتلألؤ الأضواء في لوحاته، مع اهتمامه بتصوير مشاهد الحياة اليومية في المقاهى العامة والشوارع، وبتصوير وجوه وأجسام الحسانوات، وهذا ما يشاركه فيه تولوز لوتريك باختيار موضوعات لوحاته من حياة الكازينوهات وعلب الليل والراقصات والمغنيات، لكن من زاوية انتقادية للمجتمع البرجوازي الذى يكشف عن سوءاته وأقنعه في مثل هذه الأماكن، أما إدجار ديكا فقد كان تركيزه على التقاط حركات راقصات الباليه بخفتها ورشاقتها



▲ بول جوجان (1903-1848)، بونجور موسيه جوجان، 1889، زيت على قماش، 92 × 113 سم، براغ، المغاليري الوطنية.

الفصل الثالث

جيل الفنانين الرواد

الأكاديمية، والمصور راغب عياد كان واقعياً تعبيرياً من خلال تأثره بالحياة الشعبية والريفية، أما الفنانان محمد حسن وأحمد صبرى فظلاً أكاديميين، بالتزامهما الشديد بالأسس والقواعد المدرسية التي تلقنوها بمدرسة القاهرة أو مدارس أوربا التي التحقوا بها فيما بعد، ثم قام أولهما بتلقيها لطلبته بعد أن عاد أستاذاً، وانغمس الثانى فى الفنون التطبيقية وانشغل بمناصبها.

ولا يعنى ذلك أنهم نقلوا تلك الأساليب نقلاً مباشراً حتى أصبحت صورة من الأصل الأوربى، فالحقيقة أنهم هضموا جيداً تلك المذاهب، وطوعوها حتى تناسب الطبيعة والموضوعات المصرية، فاستطاعوا بذلك أن يبنوا جسراً للتواصل بين الثقافة التشكيلية الأوربية السائدة حتى نهاية القرن التاسع عشر وبين الثقافة المصرية، بخصائصها البيئية وموضوعاتها التاريخية.

محمود مختار (1891-1934):

يعد أكبر عبقرية فنية فى تاريخ مصر الحديث، وأول نحّات يظهر بعد أفول الحضارة المصرية القديمة، فجاء مختار ليعبث فيها الحياة، وليطلق نهر الإبداع من بين أحجار الرخام والجرانيت.

كان أول طالب يلتحق بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة عام 1908، وكان أيضاً أول دفعته التي تخرجت عام 1911، وأول نحّات مصرى يبعث للدراسة فى أوربا، فإذا به ينافس فنانى فرنسا بتمثاله

إن الأسس التي قامت عليها الفنون، عبر العصور والمذاهب الفنية المختلفة، منذ العصر اليونانى/الرومانى، وعصر النهضة الأوربية حتى نهاية القرن التاسع عشر، هى نفس الأسس التي قامت عليها أساليب الفنانين الرواد فى مصر، منذ تخرجهم ضمن أول دفعة لمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة عام 1911، أو دراستهم على أيدي أساتذة أجنبى بمصر أو بالخارج بعيداً عن مدرسة الفنون بالقاهرة.

فالنحات محمود مختار - وهو أول خريجى مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة - تأثر بالنحت اليونانى الرومانى بقدر محدود، إلى جانب تأثره بالكلاسيكية، سواء فى عصر النهضة أو فى القرن التاسع عشر، ثم بالرومانتيكية والواقعية بدرجات متفاوتة، إلا أن تأثره الأكبر كان بالفن المصرى القديم، بما أضفى على تماثله روح الشخصية المصرية أكثر من غيرها.

والمصور محمد ناجى - الذى درس بأكاديمية فلورنسا - تأثر فى البداية بفنانى عصر النهضة، ثم تأثر بعد ذلك بالمدرسة الانطباعية فترة دراسته على يد رائد الانطباعية الفرنسية كلود مونيه عام 1919، إضافة إلى تأثره بفنانى ما بعد الانطباعية (سيزان وأتباعه).

والمصور محمود سعيد - الذى درس على أيدي أساتذة أوربيين بالإسكندرية وباريس - تشبع كذلك بالكلاسيكية وتأثر بالرومانتيكية والواقعية، والمصور يوسف كامل كان واقعياً انطباعياً مع ميله إلى



▲ محمود مختار: مائة الجرة - رخام.

وبالرغم من هيمنة الأساليب الأكاديمية الأوربية الجامعة على مدرسة الفنون الجميلة أثناء دراسته بها، إلا أن من حسن حظه وجود أستاذ فرنسي من بينهم - هو مسيو لابلان - عرف كيف يمنح تلاميذه الإحساس بالانتماء - روحيا على الأقل - لتقاليد وفلسفة المجتمع المصري، وهو ما عمق داخل مختار الحاجة إلى فن مصري، والالتجاء من أجل ذلك إلى تعاليم مصر القديمة⁽¹⁾. . . . وهكذا كان المنهل الأول له هو تراث مصر العريق بما فيه من هبة ورسوم وثبات ومن معاني السمو والخلود، لكنه لم يقف أسيرا لهذه القيم



▲ محمود مختار: تمثال نهضة مصر.

«نهضة مصر» الذي أتم نمودجه المصغر في باريس 1920، مسجلا لوطنه سبقا للنهضة الحضارية، ومعنى للنضال من أجل الحرية والتقدم وتحرير المرأة، فرد إليه بنو وطنه العطاء بأن اكتتب الشعب كله، بمختلف طبقاته وفئاته، وبقروشه وملايمه، ليقام هذا التمثال بحجم كبير في ميدان محطة مصر «باب الحديد» رمزا للتحرر والنهضة، وإيدانا بعصر جديد. . . ورفع الستار عنه في مايو 1928 ليكلل مختار بالمجد، وهو يحتل مكانه الآن أمام جامعة القاهرة، موحيا للأجيال المتلاحقة بمعنى النهضة.

(1) إيميه آزار - التصوير الحديث في مصر - المجلس الأعلى للثقافة ص 20 .

والتقاليد الراسخة، بل تأمل أعمال النحت اليوناني الروماني، بما تتميز به من حركة وليونة ورشاقة، ومن حس يجمع بين الطابع الأسطوري والطابع الحياتي، وبين النزعة الحسية للجمال، والنزعة المثالية المتسامية بالنفس، وتطور لديه هذا الوعي خلال دراسته بباريس وزياراته للمتاحف العالمية للفن، وتعرف على الأعمال الكلاسيكية العظيمة، ابتداء من

عصر النهضة في إيطاليا حتى الكلاسيكية الجديدة في فرنسا، وتشبع بقيمة الإنسان، كمركز للثقل في التقدم الانساني وفي صنع مصيره بيديه، كما تشبع بأساليب النحاتين الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر، بين الواقعية والرومانتيكية، وخاصة مايول ورودان، وامتلاً بالطموح لكي يسير على نهجهم ويصل إلى مستواهم، لكن ما كان يشغله أكثر من ذلك: هو أن يصل بفنه إلى الروح المصرية الصميمة، المناسبة أنسياب النيل الخالد،

وهذا هو ما سخر كل موهبته وخبراته للوصول إليه.

وقد تحقق ذلك في تماثيله عن الفلاحة المصرية، وعن حياة القرية، التي صاغ منها تحفا نحتية من الرخام، تعبر عن أمالها وأفراحها وأحزانها ومسيرتها الأبدية... وتتمتع مجموعته النحتية المسماة «العودة من النهر» بموسيقية الخط ورصانة البناء، وبما تحتويه من تنوع في الحركة والإيقاع، جعلها تبدو كأنغام رخامية مناسبة، على حين نرى تماثل «كاتمة الأسرار» يمثل

قمته في مجال الرمز، وكذا تماثله «القيلولة»... وكانت الفلاحة المصرية هي الرمز الدائم عنده لمصر، فهي رمز العطاء والخصوبة والنهضة، وممكن الأحرار والأسرار، وقرينة نهر النيل.

لكن درة أعماله هي منحوتته الحجرية «رياح الخماسين» التي استحققت أن توضع بين قمم النحت العالمي في القرن العشرين، وفيها نجد أن المعنى والمبنى قد توحدوا في قوة فريدة، تؤكد معنى الصمود والمقاومة، ونتلاشى فيها كل التفاصيل، لتبقى الكتلة الصلبة كأشد ما تكون الصلابة، المندفعة كأعنف ما يكون الاندفاع، الرقيقة كأقصى ما تكون الرقة، شفافاً كالبللورة، غامضة كالحم، إنها تجسيد حي للشكل الجمالي المفعم بالحيوية في أنقى درجاته.



▲ محمود مختار: مائدة الجرة - رخام.

غير أنه لم يكن يقنع بالهمس الشعري

والرمز الدرامي، عندما يتعلق الأمر بمصير أمته ورموزها الوطنية، هنا نجده يضع كل موهبته لخدمة قضية بلاده، التي تجسدها صلابة زعيمها الخالد سعد زغلول، فأقام له تماثيلين أحدهما بالقاهرة والآخر بالإسكندرية، ويستمد من ثورة الشعب عام 1919 طاقة جياشة تتصاعد من قاعدة التماثيل حتى تصل إلى قمتهما الشاهقة، ففي تماثله بالقاهرة تمتد يد الزعيم لتبارك الشعب الذي منحه ثقته، وعلى قاعدة التمثال

بدلاً من التصوير الذي يعشقه، وأتم بالفعل دراسته للقانون في جامعة ليون بفرنسا عام 1910، لكنه قرر أن يتجه إلى فلورنسا بإيطاليا لدراسة الفن الذي حرم منه، وقضى بها أربع سنوات، تعرف خلالها على أعمال فنانى عصر النهضة دافنشى وأنجلو ورفايللو وغيرهم، لكنه بقلبه وروحه كان يعيش على أرض أجداده ويتشرب رحيق تراثهم، لهذا كان يقضى



▲ محمد ناجى - تصفيف الشعر بالحبشة.

إجازاته السنوية خلال سنوات الدراسة في البر الغربى للنيل بالأقصر، بمنزل أحد شيوخ القبائل (الشيخ عبد الرسول) وسط آثار الفراعنة والطبيعة الجبلية الأخاذة، يرسم عشرات المناظر بلمسات تبقيعية مشعشة الألوان، متتبعا أثر الضوء على الكائنات خلال ساعات النهار المختلفة، وكان قد تعرف في المتاحف العالمية على أعمال الفن الانطباعى وأعجب

سجل بالنحت البارز مسيرة الحضارة المصرية القديمة فى الزراعة والعمل والبناء، وعند قاعدة تمثاله بالإسكندرية أقام تمثالا آخر للآلهة إيزيس، جالسة كالملاك الحارس لمسيرة مصر إلى الأبد، وكرمز لوحدة الوطن، الذى جمعت إيزيس أشلاءه، متمثلا فى الإله أوزوريس، بعد أن قتله أخوه إله الشر ست.

وإذا كان مختار قد توفى مبكرا وعمره لا يتعدى الثالثة والأربعين، فإن التاريخ منحه حياة متجددة وخلودا لم يحظ به فنان مصرى بعده، وأصبح متحفه على النيل بالجزيرة قبة لعشاق الفن من مصر وبلاد العالم.

محمد ناجى (1888 - 1956)

كما كان مختار هو مؤسس فن النحت الحديث فى مصر، فإن محمد ناجى هو مؤسس فن التصوير المصرى فى القرن العشرين، وهناك أوجه شبه بين فكر ومسيرة كل منهما، فقد جمع بينهما فكر ثورة 1919، والإيمان بالنهضة المصرية، وضرورة اللحاق بالعصر الحديث، كما جمع بينهما البحث فى مدارس الفن العالمى منذ أقدم العصور، ثم عصر النهضة الأوربية، حتى مذاهب الفن الحديث، لكن ذلك جاء على هدى بحثهما عن الأصالة الحضارية للشخصية المصرية فى الفن، فعاد كل منهما إلى التراث يستهدى بقيمه وجمالياته، لوضع أسس عصرية للفن المصرى الحديث.

كان ناجى سليل أسرة تنتمى إلى الطبقة الأرستقراطية بالإسكندرية، وخلال دراسته الثانوية أثبت تميزا فى الرسم والشعر والموسيقى والمسرح، وحصل على جائزة رفيعة المستوى عن لوحاته فى مسابقة أقامتها وزارة المعارف (التعليم) بين هواة الرسم فى مدارس الإسكندرية، وسلمه الجائزة رئيس الوزراء شخصيا، وعندما حصل على الشهادة الثانوية، أصرت أسرته على أن يدرس الحقوق بفرنسا

محمود سعيد (1964 - 1992)

هناك أوجه للشبه بين ناجى ومختار، كذلك فإن هناك أوجهًا للتشابه بين ناجى ومحمود سعيد.

فهو مثل ناجى ينتمى إلى مدينة الإسكندرية، وإلى الطبقة الأرستقراطية (كان والده محمد باشا سعيد رئيس وزراء مصر أوائل القرن العشرين)، ودرس مثله الحقوق بدلا من الفن الذى كان يعشقه، فاكفى بدراسته على أيدي بعض الفنانين الأجانب بالإسكندرية مثل زنانيرى، وبعض المراسم الأهلية بأوربا خلال إقامته الصيفية هناك كل عام، كما أنه اضطر - بعد دراسته - للعمل فى سلك القضاء، مثلما اضطر ناجى للعمل فى السلك الدبلوماسى، ثم استقال منه بعد أن وصل إلى درجة المستشار وتفرغ لفنه.

والى جانب السيرة الذاتية المتشابهة، فإن ما يجمع بينهما أيضا هو منابع التأثير المشترك بالفنون الكلاسيكية، فى كل من الفنون التاريخية القديمة وعصر النهضة الأوربية والكلاسيكية الجديدة، وما تلاها من مذاهب كالرومانتيكية والواقعية، ثم يجمعهما التأثير بالفن المصرى القديم وبالحياة فى الريف والبيئة الشعبية بمصر، مع فارق مهم، وهو أن سعيد لم يمر - مثل ناجى - بتجربة الفن الانطباعى، فقد كان دائما يميل إلى الصلابة والرسوخ كالبناء القوى فى أعماله، ويستخدم الظل والنور بشكل مكثف لتأكيد تلك الصفات، وهذا ما يرفضه تماما المذهب الانطباعى.

وتبدو كلاسيكية سعيد واضحة فى تأكيده على مثالية الأجسام وعلى التوازن والتقابل بين الكتل والخطوط والمساحات والألوان، وعلى الصريحة فى تجسيد شخصاته كالبنيان المرصوص...

لكنه - بعد ذلك - يختلف كل الاختلاف عن المدرسة الكلاسيكية، وذلك لبعده عن الموضوعات الفخمة

بها، فقرر أن يطبقها على مناظر من الطبيعة المصرية، وعلى المعابد والتماثيل الفرعونية التى كان يرسمها بالأقصر، محلا خطوط العمارة وكتل النحت إلى أصولها الهندسية الراسخة

ومنذ ذلك الوقت المبكر تبلور بداخله هذا المزيج الأسلوبى، الذى لازمه على امتداد مراحل الفنية، المكون من رومانسية الشاعر، وعقلانية المهندس، فهو صاحب حس عفوى متدفق نحو الطبيعة والحياة فى الريف على وجه الخصوص، يتغنى بمشاهدها وألوانها وبساطتها دون تنميق أو تكلف، لكنه - من ناحية أخرى - يملك حس التصميم المعمارى، الرصين والمتوازن على أسس رياضية وكلاسيكية، خاصة فى موضوعاته التاريخية، مثل لوحات مستشفى المواساة بالإسكندرية «الطب عند الفراعنة»، الطب عند العرب، الطب الشعبى» ولوحة «مدرسة الاسكندرية» ولوحة «مبايعة الشعب للوالى».

وقد غذى جانبه الانطباعى أستاذه فى فرنسا كلودمونييه عام 1918 كما غذى جانبه الكلاسيكى أساتذة عصر النهضة فى فلورنسا، وتعد فترة إقامته بالحبشة 1930-1931 فى ضيافة الإمبراطور هيلاسلاسى رئيس البلاد (بعد أن استقال من عمله بالسلك الدبلوماسى وتفرغ للفن)، هى أخصب مراحل الفنية وأنضجها، حيث تكاملت خلالها كل سماته الفنية والتعبيرية، من حبكة التكوين، وقوة الخطوط والألوان، وشاعرية الانطباعية، وصلابة ما بعد الانطباعية، كل ذلك من خلال ملامح بيئة الحبشة المليئة بالسحر وعبق الطبيعة عند منابع النيل، حيث ترتبط جذورها بجذورنا المصرية القديمة وبعض سماتنا الشعبية، لكن انتماءه الحقيقى والدائم كان للقرية المصرية والحياة الشعبية على ضفاف النيل وترعة المحمودية وقد تحول مرسمه (فى أول طريق مصر / إسكندرية الصحراوى) إلى متحف رائع يضم إبداعاته الخالدة.

الروحاني العميق مثل «الصلاة» و«حلقة الذكر» و«مقرئ القرآن»، حيث نلاحظ العمق الإيماني فيها من خلال الإيقاع المتناغم (خاصة لوحة الصلاة) بين أقواس ظهور المصلين في خشوع، وبين أقواس عقود مبنى الجامع الذي يصلون فيه، ومع ترديد وتكرار هذه الخطوط المتوازية في حركة منتظمة بغير نهاية، نشعرنا بمدى الخشوع والرغبة والالتهائية، التي تؤكد تلك الحركة البصرية جامعة بين السكون والديناميكية.

كما نستشعر نفس الأحاسيس من خلال لوحة حلقة الذكر (أو الدراويش) التي توحى بترديد لفظ الجلالة وسط الحركة السريعة المتكررة لخطوط الأشخاص، وفي مناظره الطبيعية العديدة بالريف والصحراء والبحر، نشعر أيضا بلا نهائية العمق الروحاني داخل الطبيعة حتى تصل بنا إلى درجة الصفاء النوراني فيما وراء الطبيعة، وقد أصبح مرسومه بالإسكندرية أيضا متحفا يضم أعماله العبقريّة الخالدة، ومركزا مهما للثقافة التشكيلية.

والتاريخية والبطولية، وميله إلى التعبير عن حياة البسطاء من الفلاحين والصيادين وأبناء وبنات الطبقات الشعبية وإلى التعبير عن وهج المشاعر والغرائز بداخل أشخاصه هؤلاء، وهو ما ينعكس في ألوان أجسامهم الأسطوانية المتوهجة كالبرونز، وفي بريق عيونهم السوداء بحواجبها المزججة، لكنه لا يفعل ذلك بدافع المحاكاة التسجيلية لمظاهرهم أو بدافع الرغبة في إثارة الحواس أو تجميل الواقع، بل برغبة في النفاذ إلى أعماقهم، ومن ثم إلى الروح المصرية الصميّة، بما تتضمنه من فطرة شرقية متفجرة، ورواسب أسطورية مجهولة، وعوالم سحرية غامضة، وإيمان قدرى عميق في نفس الوقت.

هذه السمات والملامح نجدها في لوحاته مثل «المدينة» و«عروس البحر» و«ذات الجدائل الذهبية»، و«بنات بحري» و«الفتاة بمنديل الرأس»، و«البشارة» و«نبوية بالرداء المشجر»، و«ذات الرداء الأزرق»، و«نداء السفر» كما نجدها في لوحاته ذات الحس



محمود سعيد - المدينة - ألوان زيتية.

راغب عياد (1892 - 1983)

لقد مر عياد خلال دراسته الأكاديمية في كل من القاهرة وروما بكل المذاهب الفنية الأوربية، من كلاسيكية ورومانتيكية وواقعية وانطباعية، لكنه عندما عاد إلى مصر بعد انتهاء بعثته في إيطاليا عام 1929 كان قد قرر أن

يترك خلفه كل ما تعلمه من هذه المذاهب، وأن يبحث عن أسلوب مصري صميم ينبع من الحياة الشعبية وعاداتها وتقاليدها ومظاهر حياتها المختلفة في العمل والحصاد، والمقاهى والحانات، والموالد والأفراح، والحقول والأسواق، وألعاب التحطيب وفرق العازفين الشعبيين... تلك المظاهر التي تمتد جذورها آلاف السنين في حياة الشعب المصري.



▲ راغب عياد - نحو الحقل - ألوان زيتية.

تاريخهم وفنونهم الشعبية، وعلى الفنان أن يأخذ بيدهم تدريجيا إلى مستويات فنية أعلى، وهو في ذلك أقرب إلى الشاعر الذي يختار لقصائده اللهجة العامية بدلا من اللغة الفصحى، لأنه يخاطب جمهورا أميا، ويقدم من خلال هذه القصائد أجمل الصور والمعاني الشعرية...

وليست الأمية في مجال الفن معادلا للجهل، بدليل خروج أعمال فنية وشعرية عالية القيمة والإحساس، من خلال ما نسميه بالفن الشعبي، الذي لم يدخل أصحابه أى مدرسة، لأن الفن تعبير عن وعى عميق بالحياة، بخبراتها وحكماتها المتوارثة، وعن إحساس صادق بالطبيعة والناس

والجمال، من خلال موهبة استثنائية لا يمنحها الله إلا لقلة مختارة من خلقه، ولا شك أن العلم والدراسة الأكاديمية ضروريان لكل فنان، لكنهما وحدهما لا يصنعان فنانا ليست لديه أساسا تلك الموهبة، بل قد تفسد الدراسة الأكاديمية أحيانا موهبة رائعة، إذا لم يدرك صاحبها كيف يستغلها وينميها بشكل صحيح.

لذلك كان أسلوب عياد أقرب إلى الفلكلور، ويتمثل ذلك في اعتماده على عنصر الرسم، وعلى قيام الخط

ولم يكن هذا قرارا مفاجئا عند عياد، بل كانت بواده موجودة عنده قبل بعثته الفنية إلى روما عام 1925، وبالتحديد منذ إقامة المعرض المشترك الأول مع زملائه خريجي الدفعة الأولى بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة عام 1911، وصدمتهم بانصراف الناس عن المعرض، لشعورهم بالغربة تجاه ما عرض عليهم من أعمال فنية تتبع الأساليب الغربية، فقد أدرك أن المصريين لن يتذوقوا إلا فنا ينبع من حياتهم وذوقهم الذى يتواصل مع



العصر الحديث

إن ابتعاد عياد عن محاكاة الأساليب والمذاهب الغربية، واقتراجه الحميم من فن بلاده المتوارث وحياتها الحقيقية، لم يقلل من شأنه في نظر النقاد، بل أعطاه قيمة فنية مضاعفة، وميزة استثنائية كرائد للتعبيرية في مصر.

يوسف كامل (1891 - 1971)

هناك قصة شهيرة عن المصور يوسف كامل، فقد عمل بعد تخرجه في مدرسة الفنون الجميلة مدرسا للرسم في مدرسة إعدادية، كما عين زميله وصديقه راغب عياد بمدرسة الأقباط الكبرى، وكان حلم السفر إلى أوروبا لاستكمال الدراسة الفنية هو شغلهم الشاغل، لكن الحصول على بعثة على نفقة أحد الأمراء، مثل زميلهما مختار الذي سبقهما إلى فرنسا على نفقة الأمير يوسف كمال، أو الحصول على موافقة الحكومة لتسديد نفقات البعثة، كان في حكم المستحيل، لهذا قررا أن يتبادلا الإنفاق على بعضهما البعض عند التحاقهما بأكاديمية الفنون في روما، وذلك بقيام كل منهما بعمل زميله في المدرسة، فوق عمله الأصلي، وإرسال مرتبه إليه أثناء البعثة، حتى يعود المبعوث الأول ويسدد دينه إلى زميله، واستطاعا إقناع ناظرى المدرستين بالموافقة على الفكرة، فسافر يوسف كامل، واستمر عياد يرسل إليه راتبه عاما دراسيا، ولم يستطع عياد أن يصبر حتى عودة صديقه، فما إن جاءت الإجازة الصيفية حتى لحق به في إيطاليا، وتصادف أن قابلا هناك سكرتير الزعيم سعد زغلول الذي كان زميلا ليوسف كامل في التدريس بالمدرسة، فرتب لهما مقابلة مع الزعيم الذي كان يعالج في روما بعد خروجه من منفاه في جزيرة سيشل، وتبنى الزعيم قضية الشابين المكافحين بعد عودته إلى مصر، واستطاع الحصول على موافقة من البرلمان باعتماد

العفوى السريع الموجز بالدور الأهم فيه، كما يتمثل في البعد عن التجسيم والميل إلى التسطيح، وفي عدم الالتزام بالمنطق البصرى في علم المنظور، وفي نسب الشخصيات وعلاقاتها ببعضها البعض، وإقامة نسب جديدة فيما بينها، تبعا لأهميتها في الموضوع، بغض النظر عن وضعها في الطبيعة عند مقدمة المنظر أو خلفيته، كما يتمثل أسلوبه ذو الروح الشعبية في إيجاد المفارقة بين الضخامة والنحافة، وبين الاستطالة والقصر، سواء في الأشخاص أو الحيوانات، بل حتى في الأشجار والنخيل، وفي خشونة الأشكال والخطوط وتحريف ملامحها بالنسبة للطبيعة، وفي تميزها «بلهجة» ساخرة جهيرة، استمدتها من روح المبالغة الشعبية، مع تخليصها من التفاصيل الدقيقة التي لا تفيد التكوين، وجعل خطوط الوجوه والحيوانات تقترب من التكرار الرتيب حتى تبدو وكأن الأشكال تتكرر وتتشابه، لكنها في الحقيقة سمة من سمات الفن الشعبى، وتأكيد على الحس الجمعى والإدراك الكلى للحياة كما عرفه الفن المصرى القديم.

ومن الفن المصرى القديم استمد عياد كذلك نسقا فنيا، يتمثل في رسم أشخاصه في وضع جانبي، بعيون مستطيلة منحرفة، مع بقاء الأجسام في وضع أمامى مع تكرار حركاتهم في تتابع نمطى، بنفس أوضاع الفلاحين في لوحات المقابر المصرية القديمة، وهم يعملون في حقول الشريف الإقطاعى، لكن في مبالغة كاريكاتيرية ملحوظة... ونلاحظ استلهامه لأسلوب التصوير الفرعونى أيضا في بعض تكوينات لوحاته حين يبينها في صفوف تتتابع رأسيا ليصبح بعضها فوق بعض، معبرا عن الموضوع الواحد في استمراريته في الزمان وليس في المكان، وبهذا يؤكد منظورا هندسيا من نوع آخر.

ميزانية سنوية لإرسال بعثات إلى الخارج، فكان أول المبعوثين هما كامل و عياد، ولحق بهما محمد حسن في روما، بينما بعث أحمد صبرى إلى فرنسا.

لكن بينما عاد راغب عياد ليبحث عن أسلوب خاص يتميز عما تعلمه خلال دراسة الأكاديمية، فإن الآخرين - يوسف كامل وأحمد صبرى ومحمد حسن - ظلوا حتى النهاية أسرى للمذاهب التي تعلموها بالخارج، وبالنسبة ليوسف كامل فقد وجد نفسه في المذهب الانطباعى الذى كان يشجعه عليه أساتذته فى أكاديمية روما لكن على الطريقة الإيطالية، التى تتفق مع

الانطباعية الفرنسية فى استخدام اللمسات اللونية الطازجة والضوء الساطع، لكنها تختلف عنها باستخدام الظلال القاتمة المتدرجة من اللون الأسود، الذى استبعده الانطباعيون الفرنسيون من «بالتتهم» فتميل بذلك إلى تأكيد الكتلة بشكل واقعى، على عكس الفرنسيين الذين ذهبوا إلى تفتيتها إلى جزيئات وشظايا لونية مهوشة.

بهذه النزعة التقى بالطبيعة المصرية - بعد عودته من إيطاليا 1929 - فى الأحياء الشعبية والضواحي الريفية، مصورا مظاهر الحياة اليومية فى الحوارى، والمساجد، والعمائر الأثرية، والأسواق المزدهمة،

فى الحقول، وفى رحبة المنزل الريفى الفقير، مستجيبا أولا لحسه الشعبى الأصيل، كابن من أبناء الطبقة الشعبية ولد وعاش صباه فى حى باب الشعرية، لهذا فإن لوحاته - وإن بدت أوربية الطابع - كانت صادقة التعبير عن واقعه، بفطرة الرجل البسيط ذى النزعة الواقعية، والاختيارات العفوية من بين ما مرَّ عليه من أفكار. وكان يغذى هذه النزعة لديه ما كان يتمتع به من زهد فى المظاهر أو الظهور، ومن ميله إلى الاعتكاف بعيدا عن حياة العاصمة (بالرغم من أنه شغل منصب أستاذ للتصوير بكلية الفنون الجميلة ثم عميد لها سنوات طويلة من



▲ يوسف كامل - الفتاتان والخروف - ألوان زيتية.

حياته حتى إحالته للمعاش) لكنه كان يفضل أن يعيش وسط الفلاحين ويرسمهم فى منزله الريفى بحى المطرية... وكان تصويره لهم ولكافة مناظره الخلوية يقوم على تسجيل الانطباع اللحظى بالأشياء التى تقع عليها عينه، دون إجهاد للنفس فى سبر أغوارها، أو إجهاد

للعقل فى تحليل تلك الأشياء وإعادة تركيبها، فهو - مثل بقية الانطباعيين - يرسم «من العين إلى اليد» كما قال مانيه أول فنان اتجه إلى الانطباعية، وكان كامل - من فرط إيمانه بالانطباعية - يردد: لقد ولدت بنزعة انطباعية وسأظل كذلك! فكأنه اعتبر الانطباعية مكمله لجنسيته!

أحمد صبرى (1889 - 1955)

رسمى عنه: «إن صبرى يستغل كل قدرته ومعرفته بأصول فنه فى تنفيذ لوحات جميلة لا دخل للعبقريّة فيها، بل تتميز بدأبه على العمل ومهارته فى استعمال الألوان، ودقة ملاحظته، ورؤيته الصحيحة لدقائق الأشكال والألوان المنسجمة، ومعرفتى به تؤكد أنه قادر على أن يتولى إعداد أساتذة فن الرسم، لميله الواضح إلى الجانب البنائى، ودرايته العميقة بالرسم، إلى جانب عشقه للجدل فى أحاديث الفنون وتقصّى مشاكلها... ويندر أن تجتمع كل هذه الصفات فى فنان».

إن الرسام المصور أحمد صبرى لا يعد فحسب رائدا من الرعيل الأول لحركة الفن المصرى الحديث، وعلمًا من أعلام فن البورتريه (أو الصورة الشخصية)، بل يعد بحق المعلم المصرى الأول لأجيال الفنانين فى مصر منذ أوائل الثلاثينيات، حين كان جميع الأساتذة بمدرسة الفنون الجميلة العليا من الأجانب، فكان أول أستاذ مصرى إلى جانبهم بعد عودته من بعثته الفنية إلى فرنسا عام 1929... وظل يؤدى دوره فى تخريج الأجيال تلو الأجيال، إلى أن

فقد نور عينيه عام 1949 وهو فى ذروة النضج والعطاء الفنى قبل وفاته عام 1955، وقد رسم مشاهير عصره وصفوة المجتمع فى ذلك الوقت... وكان من دواعى افتخار أى شخصية عامة أن يرسم صورتها، فى وقت كان الفنانون الأجانب بمصر يحتكرون



▲ أحمد صبرى - بعد القراءة - ألوان زيتية.

وبالرغم من أن البروفيسور فوجيرا قد ضمن عليه فى تقريره بصفة العبقريّة، وأنه أخذ عليه فى هذا التقرير شدة حرصه واهتمامه بأدق التفاصيل، واتخذ مثلا على ذلك لوحته «الراهبة تتأمل» التى كان يزعم آنذاك الاشتراك بها فى صالون باريس، فإن صبرى يفاجئ

أستاذه، بل ويفاجئ الحركة الفنية الفرنسية بحصوله على جائزة الشرف فى هذا الصالون عن تلك اللوحة، من بين مئات الفنانين المشاركين فيه، وهى جائزة تضى على حائزها صفة العالمية!

ومن الوجهة الفنية فإن صبرى لم يكن يتعامل مع لوحة البورتريه من أجل تحقيق التشابه بين الصورة

فن الصورة الشخصية، ويتملقون أذواق الطبقات الثرية، المتشبهة بالارستقراطية الأوربية.

ولم يكن حبه لدور المعلم فيضا يفيض به من فنه على أبنائه الطلبة فحسب، بل كان موهبة خاصة تساوى موهبته فى الرسم والتصوير، يقول أستاذه فى باريس الفنان الكبير إيمانويل فوجيرا فى تقرير

وبين النموذج ، على أهمية ذلك الغرض ، بل لتحقيق شكل جمالى يرضى عنه ، إلا أنه يعالجه فى وضع ساكن ، دون أن يعتمد فى إبراز طبيعته على معرفته السابقة به - حتى ولو كان صديقه - ودون أن يعبر عن انفعال أو رسالة ، بل هو ينظر إليه نظرة أكاديمية نقوم على أساس كلاسيكى ، أى كشكل يختار له الوضع المثالى ويتوفر فيه البناء المكين والتوازن الدقيق والثبات الهادئ والرهافة الحسية ، طبقا لقواعد صارمة تشكل قالباً يُخضع له - فى قوة - نفسه الفلقة وموضوعه الغنى فى نفس الوقت ، دون أن يبالى بمتغيرات الحياة اليومية أو الانفعالات الوقتية .

إلا أن ما يخفف هذه الصرامة وتلك الحدة وما يجعل اللوحة تخفق بحركة داخلية من نوع آخر ، هو أن نماذجها التى يصورها هى عادة لنسوة مسترخيات فى حلم يقظة مسترسل ، يضىء عليهن حالة من الروحانية والصفاء والهدوء اللانهائى ، ويكسب نظراتهن وأطرافهن المسترخية رقة ونعومة .

هذه الصفات قد تنطبق كذلك على لوحاته عن «الطبيعة الصامتة» . . . فمن المؤكد أن عناصرها الساكنة أسلس قيادا من النماذج الآدمية ، مما يعطيه القدرة على إخضاعها لقالبه كيفما شاء ، كجمادات مطيعة أو زهور متفتحة أو ذابلة ، أو فاكهة لن يضيرها لو حذفت أو نقلت من مكان إلى آخر . . .

ومن الحق أن نقول أن فى فن صبرى شيئا يتجاوز هذه القواعد الأكاديمية الصارمة ، ويتجاوز أيضا موضوعه الطبيعى المباشر ، سواء كان صورة شخصية أو طبيعة صامتة أو طبيعة حية ، وهو ما يجعل من لوحاته أعمالا متحفية ذات حضور متجدد . . . ذلك الشئ هو الرهافة الرصينة التى تميز الأعمال الكلاسيكية والدينية . . . تلك التى لا تبالى بنثرات الحياة اليومية ، ولا بالانفعالات الميلودرامية التى تبتز

العواطف ، وإنما غايتها الوصول إلى ذلك التوازن الكامن فى جوهر الطبيعة ، التوازن بين العناصر المادية والشعورية ، لتتحول من حالة الحركة العارضة إلى الجوهر ، تماما مثل ابتغائها تحقيق التوازن بين عناصر الشكل الفنى نفسه . . . من كتل ومساحات وألوان وملامس .

محمد حسن (1892 - 1961)

كان محمد حسن فنانا شاملا يمارس التصوير والنحت والتصميم والكاريكاتور ، وقد تميز فيها جميعا بأعمال بالغة التفرد والقوة ، تستوعب - بعمق - الأسس الأكاديمية للبناء الفنى ، مع تميزه بلمسة متفردة بمذاق خاص فى كل مجال ، وكان من الممكن أن يحقق إنجازا إبداعيا أكبر بكثير ، لو ركز مواهبه فى مجال واحد من بينها وأخلص له ، لكنه بدلا من ذلك اختار أن يكرس حياته لمجال آخر غيرها جميعا ، وهو الفنون التطبيقية ، التى أعطاها من عمره 42 عاما ، وكان للصدفة وحدها دور فى هذا الاختيار ، فأثناء دراسته بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة رأى أستاذ انجليزى بمدرسة الفنون والصناعات أعماله فى الرسم والزخرفة فأعجب به ودعاه ليعمل مساعدا له بالمدرسة ، وكان لذلك معناه الواضح فى رغبة الانجليز فى تأصيل نزعتهم تجاه الفنون التطبيقية ، ردا على نزعة الفرنسيين للفنون الجميلة البحتة التى زرعوها فى مصر ورعوها سنوات طويلة ، وقد نجح الانجليز - من خلال محمد حسن - فى الوصول إلى هذا الهدف ، خاصة بعد أن بعثوه إلى انجلترا عام 1917 للتخصص - لمدة عامين - فى تطوير الفنون التطبيقية ، وساهم بعد عودته فى إنشاء مدرسة الصناعات الزخرفية فى



▲ محمد حسن - السيدة ذات المروحة - ألوان زيتية.

الحمزاوى، وعمل أستاذا بها مع ناظرها مستر ستيوارت، ثم عين وكيلا لها، وظل متحمسا بكل طاقته لتكوين جيل من الفنانين، يساهم فى نشر الذوق الفنى فى صناعتنا الوطنية، وإذا كان هذا الهدف قد تحقق فإن ذلك لا يُعزى إلى الإنجليز على أى حال، فلم يكن هذا ما يهدفون إليه، إنما يُعزى إلى تعطش المجتمع المصرى - تحت قيادة رائد الاقتصاد الوطنى طلعت حرب وأمثاله - إلى هذه اللمسة الفنية، وكان إنشاء مدارس أكاديمية لها هو إرواء لهذا الظمأ.

حتى بعد أن أرسل محمد حسن فى بعثة ثانية لدراسة التصوير فى روما لمدة أربع سنوات، عاد ليوصل جهاده فى ميدان الفنون التطبيقية، رغم مهارته الأكاديمية فى التصوير والنحت، وكأن تلك السنوات الأربع كانت جملة اعتراضية فى مجرى حياته الرئيسى...

رسم أو نحت البورتريهات بأسلوب واقعى يميل إلى الكلاسيكية، ومن أجمل بورتريهاته فى التصوير: «السيدة ذات المروحة»، أما النحت فإن أشهر تمثال له هو الذى يزين ساحة دار الأوبرا الآن لربات الموسيقى والفن، الذى يستوحى فيه أسلوب الفن اليونانى القديم ببراعة وإتقان.

وقد كان أول عميد لكلية الفنون التطبيقية، وظل فى هذا المنصب حتى أحيل إلى المعاش.

وبهذا يكون محمد حسن هو أول فنان مصرى يصل ما انقطع من دور الفنان الصانع، الذى أقام صرح الفن الاسلامى المصرى، ثم غاب دوره الرائد فى المجتمع منذ الاحتلال العثمانى.

وإذا كنا قد خسرنا من أجل ذلك مصورا ونحاتا، فإنه ظل هاويا للتصوير والنحت، يعود إليهما بين الحين والآخر فى فترات فراغه من مناصبه، خاصة فى رسم المناظر الطبيعية بأسلوب يميل إلى الانطباعية، وفى

الفصل الرابع

جيل التمرّد.... و مذاهب الفن الحديث

لكن هذه الفترة - بدءا من عام 1937 حتى أواخر الأربعينيات - شهدت ميلاد حركات فنية جديدة للتمرّد

على الأكاديمية، والبحث عن أساليب ورؤى مبتكرة، بعض أصحابها كانوا من الفنانين الشباب العائدين من بعثاتهم في أوروبا، مثل حبيب جورجى، وحسين يوسف أمين، ويوسف العفيفى، وعينوا مدرسين للتربية الفنية بالمدارس الثانوية، وبعضهم الآخر كانوا على اتصال عميق بالثقافة الأوربية، وبما تمتلئ به من حركات ثورية، وكان من بينهم الشاعر جورج حنين، والمصور رمسيس يونان خريج مدرسة الفنون الجميلة واثنان من الفنانين الأحرار هما

فؤاد كامل، وكامل التلمسانى، من غير خريجى المدرسة.

وقد ركز مدرسو التربية الفنية - العائدون من بعثاتهم الخارجية - جهودهم من أجل تنشئة جيل جديد فى الفن، من الشباب الموهوبين بالمدارس التى عملوا بها، على أسس ومناهج مختلفة عن تلك المتبعة فى مدرسة الفنون الجميلة العليا، وذلك بتكوين جماعات

استمرت مسيرة الأجيال الفنية فى مصر - فى ظل جيل الرواد - على نفس المذاهب والأساليب السابقة

طوال ربع قرن على الأقل، بعد تخرج الدفعة الأولى من مدرسة الفنون الجميلة، لكن الطابع الغالب على المسيرة كان الطابع الأكاديمى، الذى يتلخص فى اتباع التعاليم المدرسية بتلك المدرسة، وهذه التعاليم مستمدة أساسا من المذهبين الكلاسيكى والواقعى فى أوروبا، وكان أتباع الاتجاه الأكاديمى من جيل الرواد قد أصبحوا هم أنفسهم أساتذة فى تلك المدرسة إلى جوار الأساتذة الأوربيين، وقد تخرج منها أغلب الفنانين اللاحقين، وربما تأثر بعضهم

بما أضافه الرواد من أساليب خاصة، لكن تأثرهم لم يكن بنفس القوة والتميز والروح الابتكارية، التى تجمع بين أسس المذاهب الأوربية وبين أسس الفن المصرى القديم، والقبطى، والإسلامى، والشعبى، كما رأيناها فى أعمال جيل الرواد، لذلك كان من النادر وجود فنان اشتهر بعدهم بإضافة شىء جديد، أو تميز بشخصية فنية متفردة، حتى أواخر الثلاثينيات.



▲ من أعمال تلاميذ حبيب جورجى من الفطرين.

العالم من تيارات فنية جديدة، أو ما يمتلئ به الفن الفطري من قيم جمالية عالية أصبحت ملهمة لكبار الفنانين الأوربيين، ومن ثم... فإن الثقافة ضرورية لإقناعهم بتغيير منهجهم في تدريس الفن لتلاميذهم، عن طريق المطبوعات والنشرات التي يصدرها حبيب جورجى، لهذا أطلق على الجماعة التي أسسها اسم «الدعاية الفنية» وأسفرت عن تطور هائل في مناهج تعليم الفنون بالمدارس، وفي انتقال نشاطها إلى المجتمعات الريفية والشعبية، واكتشاف العديد من المواهب المتميزة، ولا شك أن ذلك يرجع إلى جهود هذه الجماعة ورأبها حبيب جورجى حتى إنه ساعد على نشر كتب فنية حول اتجاهات غير التي يدعو إليها، مثل قيام جماعته بنشر كتاب «غاية الرسام العصري» لمؤلفه الفنان رمسيس يونان وهو مؤسس جماعة فنية أخرى، هذا إضافة إلى ما كان يمارسه حبيب جورجى كفنان، إذ يعد أحد أهم المصورين للمناظر الطبيعية، يتميز بأسلوب أقرب إلى الانطباعية، لكن على الطريقة الإنجليزية، التي تعلمها حينما كان يدرس بها في إنجلترا، وتقوم على استخدام الألوان المائية الشفافة.

والرائد الثانى هو المصور رمسيس يونان، الذى أسس عام 1939 جماعة «الفن والحرية»، وكان يشاركه فيها المصوران فؤاد كامل وكامل التلمسانى،

فنية، داخل المدارس الثانوية التى يقومون بالتدريس فيها أو خارجها.

كان حبيب جورجى ينطلق نحو هدف من شقين: الأول هو إطلاق حرية التلاميذ للتعبير الفطري عما يشعرون به، وعما ينطبع فى نفوسهم من مؤثرات البيئة والمجتمع والخبرات التى عاشوها، حيث لاحظ أن نتائج هذه التعبيرات التلقائية - خاصة فى المجتمعات الشعبية والريفية - تتشابه إلى حد كبير مع بعض اتجاهات الفن الحديث، مثل السريالية والتعبيرية والتكعيبية، فرأى فى هذا طريقا مختصرا يوصل بين الأصالة النابعة من الفطرة الإنسانية والثقافة الشعبية، وبين أساليب الحداثة المرتبطة بالثقافة الغربية، وبذلك يفجر المواهب الكامنة فى نفوس كثيرين، لم يكونوا يتخيلون أن ما يقومون برسمه أو نحته: أعمال فنية بحق، لأن



▲ رمسيس يونان - تكوين سريالى - ألوان زيتية

المدرسين الأكاديميين كانوا يعتبرونها أعمالا بدائية.

أما الشق الثانى لهدف جماعة حبيب جورجى - وهو مكمل للأول - فيقوم على نشر الثقافة الفنية الحديثة، ليس بين الطلبة فحسب، بل كذلك بين أساتذة التربية الفنية بالمدارس، الذين تجمدت ثقافتهم عند مستوى التعاليم الأكاديمية، ولم يتابعوا ما يدور فى

وكان الراعى الفكرى لها هو الشاعر جورج حنين، وجاءت هذه الجماعة لتعلن الثورة على الأكاديمية فكراً وأسلوباً، وتدعو إلى الأخذ باتجاهات الفن الحديث فى أوربا، خاصة المذهب السريالى الذى كان مزدهراً فى فرنسا، و انطلقت حركتهم الفنية من ضرورة الثورة على كل ما هو قديم وبال، ليس فى مجال الفن وحده بل كذلك فى الثقافة والمجتمع

والسياسة، خاصة الثورة ضد الدكتاتورية والاستعمار، اللذين كانت ترزح تحتهما آنذاك، وارتبطت ثورتهم بثورة الفنانين والمثقفين الفرنسيين ضد النازية فى أوربا؛ حيث كان هتلر يخوض حرباً عالمية تدمر كل القيم الإنسانية النبيلة، وقد ألف رمسيس يونان كتاباً هاماً عن التوجه الفنى لجماعته بعنوان «غاية الرسام المصرى» أصدرته جماعة الدعاية الفنية برئاسة حبيب جورجى عام 1937... لكن جماعة الفن والحرية تحولت بعد ذلك إلى المذهب التجريدى، وكان

لها تأثيرها القوى - فيما بعد - على الحركة الفنية، وعلى من أتى من بعدهم من فنانين أو جماعات، وضمت معارضهم أعمالاً لعشرات الفنانين الآخرين ممن أصبحوا ذوى بصمات متميزة، مثل إنجى أفلاطون وراتب صديق وحامد عبد الله وتحية حليم.

والرائد الثالث هو المصور حسين يوسف أمين، الذى عاد من الخارج فى نفس الفترة تقريباً - بأفكار جديدة عن الفن والتربية الفنية، وكان من حسن الحظ أن المدرسة التى عين مدرساً بها أواخر الثلاثينيات - وهى فاروق الأول الثانوية - كانت تضم عدداً من الطلبة الموهوبين فى الرسم، وقد أصبحوا - فيما بعد - من كبار الفنانين، مثل: عبد الهادى الجزار، وحامد ندا، وسمير رافع، وماهر رائف، وإبراهيم مسعودة، وكمال يوسف، وغيرهم.

وهكذا كان لديه أساس فنى لتكوين جماعة فنية تضمهم، وتضم إلى جانبهم أيضاً بعض الطلبة بمدارس قريبة من مدرسته، كان الأستاذ على صلة بها، وأطلق على الجماعة اسم «الفن المعاصر» عام 1946، بعد سبع سنوات من قيام جماعة الفن والحرية، وقد ظل يرعى تلاميذه فى الفن حتى بعد التحاقهم بكلية الفنون الجميلة وتخرجهم فيها، فكان ينظم لهم المعارض، ويكتب عن الأفكار الثورية الحديثة لفنهم، حتى

أصبحت للجماعة مكانة راسخة فى تاريخ الفن المصرى الحديث.

ونصل إلى الرائد الرابع من رواد جيل الجماعات الفنية، وهو الفنان يوسف العفيفى، الذى



▲ فؤاد كامل - المرأة والزهرة - ألوان زيتية.

مذاهب واتجاهات الفن الأوربي الحديث

إن رحلة الفن الحديث بعد المذهب الانطباعي تنطلق من مبدأ: التحول من الحقيقة الطبيعية إلى الحقيقة الفنية، بمعنى أن الفنان عندما يرسم شخصاً أو منظرًا من الطبيعة يتحول الرسم إلى حقيقة جديدة، هي اللوحة أو التمثال، وفق القوانين الذاتية لكل منهما، بعيداً عن الموضوع الذى يمثلانه،

وعن المحاكاة أو التشابه مع الحقيقة فى الطبيعة، ومن ثم يمكن للفنان أن يحطم النسب الواقعية أو المنظور الهندسى، أو أن يتلاعب بملامح الوجه الإنسانى كما يشاء، ويمكنه أن يضع الألوان كما تتراءى له، لا كما ترتبط بالأشياء والأجسام فى الطبيعة، أو أن يبتكر أشكالاً غريبة، قد تنبع من خياله أو من أحلامه أو من عقله الباطن، ويشكل بها عمله الفنى برؤية ذاتية، نابعة من إحساسه وأفكاره، بغض النظر

عن اتفاق الجمهور على معناها، فالمعنى أصبح فى

مؤخرة غايات العمل الفنى، بينما يحتل المكانة الأولى: الشكل، والعلاقات البصرية بين عناصره البنائية، من خطوط ومساحات، وألوان وفراغات، وتناغم وتضاد، وملامس وإيقاعات، وتجاويف وبروزات، ويحتل المكانة الثانية: الحس الانفعالى القوى عبر هذه

عين بعد عودته من بعثته فى إنجلترا، مدرساً بالمعهد العالى للتربية الفنية، حيث كان يلتحق به خريجو كلية الفنون الجميلة لمدة سنتين، لتأهيلهم لتدريس الفن بالمدارس المختلفة، وقد ألف من مجموعة متميزة منهم «جماعة الفن الحديث»، التى ضمت شباباً أصبحوا - بعد سنوات قليلة - من كبار

الأساتذة ومن رواد الفن

الحديث فى مصر، أمثال النحات جمال السجيني، والمصورين: عز الدين حمودة، وسعد الخادم، وحامد عويس، ويوسف سيده، وزينب عبد الحميد، وجاذبية سرى، وغيرهم...، وارتبطت هذه الجماعة بالتعبير عن المجتمع وقضاياها وحياته الشعبية، فى الاتجاه المسمى «بالواقعية الاجتماعية»، وذلك قبل أن يتطور فن كل منهم فى طريق مستقل.

وهكذا نلاحظ أن هذه

الجماعات - باتجاهاتها الفنية ▲ بابلو بيكاسو - فتاة جالسة - ألوان زيتية.

المختلفة - تنطلق من مذاهب

واتجاهات الفن الغربى فى النصف الأول من القرن العشرين، وتحاول الربط بينها وبين الواقع المصرى والثقافة القومية؛ لذا دعونا نتعرف أولاً على تلك المذاهب فى منابها الأوربية، قبل أن ندخل إلى أعمال الأجيال الجديدة من الفنانين المصريين.



العناصر، وما توحى به من إحياءات غير مرئية، أو ما تضفيه من إحساس بالانسجام، أو التوتر، أو الصدمة، أو الدهشة، أو الرغبة فى التأمل، أو حتى الصراخ !

كما أن هذه الرحلة تعتمد، إلى حد كبير، على الخامات غير التقليدية، إلى جانب الألوان الزيتية والمائية، والأحبار ومواد النحت المعتادة... فأصبح بالإمكان استخدام مواد البناء ورصف الطرق، والرمل والزلط، والصفائح والكاوتش وقصاصات الجرائد ومخلفات المنازل والمصانع والورش، وما تمتلئ به أسواق الروبابكيا، وكل ما تقع عليه عين أو يد الفنان... ويترتب على ذلك: اختلاف مفهوم اللوحة والتمثال عما كان معروفاً من قبل، فأصبح من الممكن أن يحتوى العمل الفنى على عناصر مجسمة، وسط المساحات المسطحة للألوان والخطوط، وأصبح من الممكن تلوين التمثال بألوان مختلفة مثل اللوحات المصورة، وكما اختلفت الأساليب والخامات، اختلفت

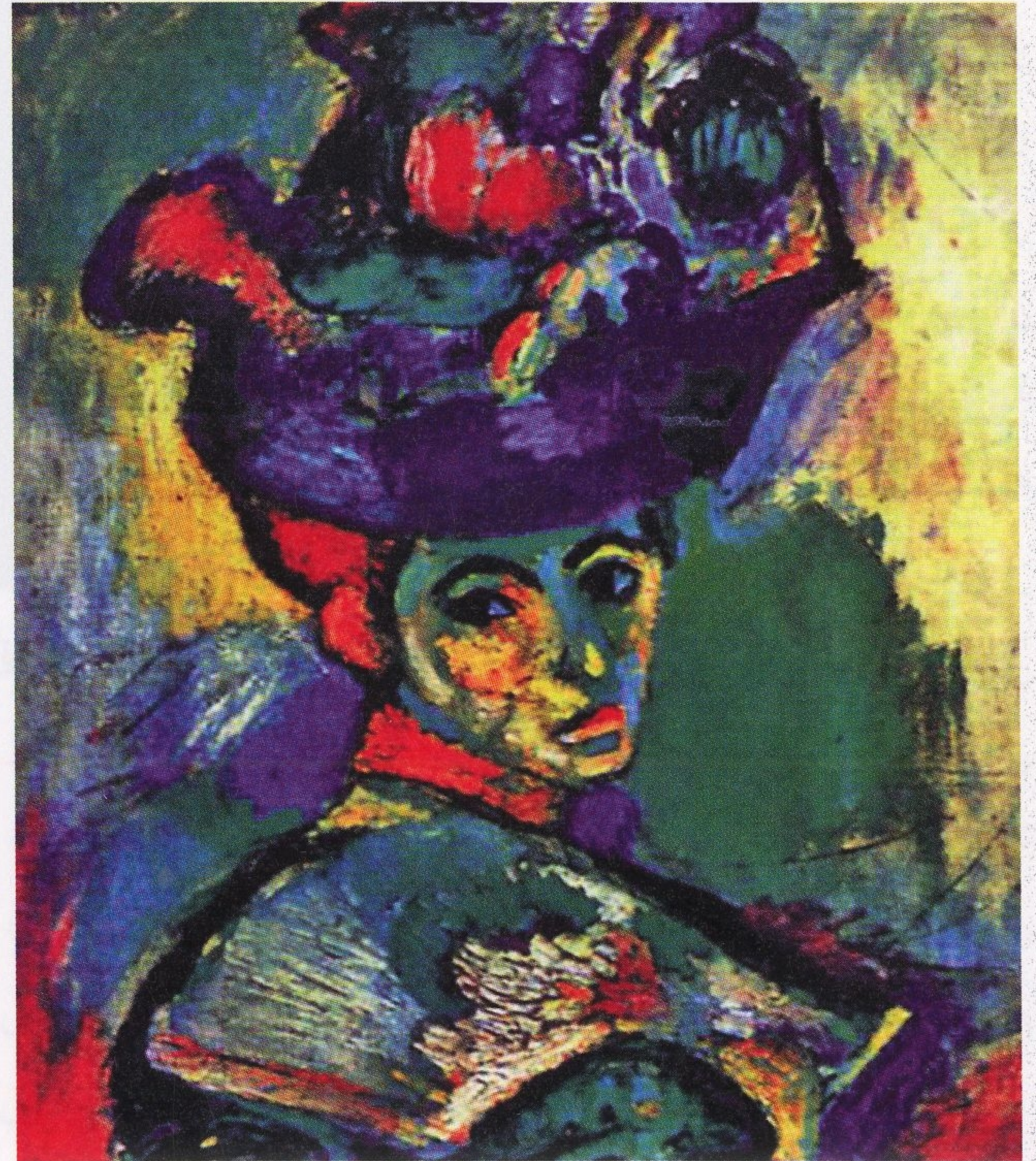
مصادر الإلهام للفنان، فضم إلى مصادره القديمة - من الطبيعة والإنسان - عالم العقل الباطن، بما فيه من هواجس، وأحلام، وكوابيس، وغرائز مكبوتة، كما أصبح من بينها الفنون البدائية من إفريقيا والمكسيك؛ كالأقنعة، والتمائيل، ورسوم الوشم، والتعاويذ السحرية، والزخارف، والقلائد، والعلامات الطقوسية، والحرف التقليدية.

وإلى جانب فنون التصوير والنحت والجرافيك وغيرها، أصبح من الممكن تكوين شكل مركب فى الفراغ، يجمع بين عناصر متنافرة أو متجانسة، فلا يشبه النحت، ولا يشبه التصوير، ولا يشبه الديكور، بل يعد جزءاً من المحيط الفراغى من حوله، بما يضمه من قطع أثاث، أو ألوان الجدران، أو إضاءة خارجية...

تلك جميعاً من تداعيات الفن فى عصر الحداثة الذى ينتهى فى عقد الستينيات من القرن الماضى، ثم بدأ فى التراجع ليحل محله ما يسمى بفنون عصر «ما بعد الحداثة»، التى قفزت قفزة أخرى إلى مجالات فنية جديدة...

الوحشية

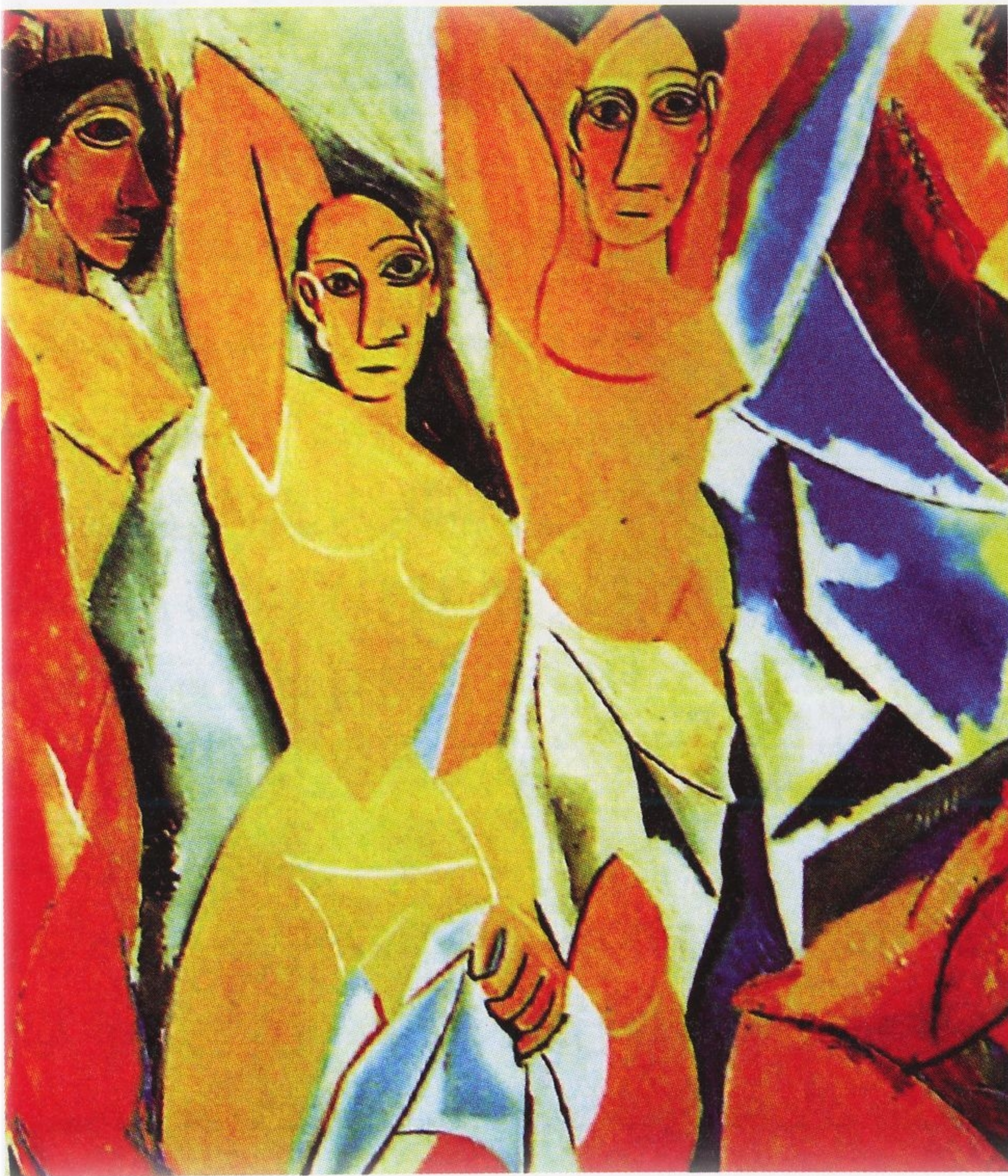
ربما لا يعبر هذا المصطلح تماماً عن معناه، بالنسبة لأصحاب ذلك المذهب الفنى فى فرنسا أوائل القرن العشرين، بل لقد تم إطلاقه عن طريق الصدفة، عندما أقام مجموعة من الفنانين - على رأسهم هنرى ماتيس - معرضاً للوحاتهم عام 1905 فى قاعة كان فى وسطها تمثال للنحات الكلاسيكى دوناتيللو، بينما كانت لوحات المعرض خارجة على المألوف، بألوانها القوية الصريحة، وأشكالها المحرّفة الجريئة، وعندما زار المعرض أحد النقاد سخر منه فى مقال بعنوان «دوناتيللو بين الوحوش» مشيراً إلى التناقض بين رقة دوناتيللو وعنف الفنانين الشبان!



▲ هنرى ماتيس - القبة - 1905 - ألوان زيتية - (من المدرسة الوحشية).

شديدة، بل إن الترتيب الكلى للوحة هو المعبر... من المكان الذى تحتله الأشكال أو العناصر، إلى الفراغات التى تحيط بها، إلى النسب بين تلك الأشكال والعناصر، فكل شئ يلعب دوره... لأن التكوين هو فن ترتيب عناصر مختلفة بطريقة زخرفية لتخدم التعبير عن شعورى...

ومن بين الفنانين فى الحركة الوحشية الذين ارتبطوا بماتيس: ألبرت ماركيه، وراووه، وهنرى مانجوان، وكاميون، وفلاندر، ودوفى، وديران، إلى جانب كل من بيكاسو وبراك، اللذين اشتركا معه فى معرض عام 1907، لكنهما اتجاها بعد ذلك إلى التكعيبية والتجريدية، شأنهما شأن كثيرين غيرهما، ممن كانت الوحشية نقطة انطلاق لهم نحو اتجاهات جديدة، وذلك بفضل جرأتها وخصوبتها اللونية وقوتها التعبيرية.



▲ بابلو بيكاسو - فتيات أفينيون - 1907 - ألوان زيتية (من المدرسة التكعيبية).

وينسب إلى هنرى ماتيس (1889 - 1954) دور الريادة فى هذا الاتجاه، والفضل يرجع إلى عنصرين: الأول هو الفنون الشرقية التى تعرف عليها ماتيس، مثل الفنون اليابانية والمخطوطات الفارسية والزخارف العربية، وهذه بشكل خاص بهرته بصراحتها وليونة خطوطها، ونساعة ألوانها وتوافقها، خاصة بعد زيارته لبلاد المغرب العربى... وهكذا أحدث بهذه الألوان ثورة فى بناء اللوحة واستخدام الألوان الضارية.

أما العنصر الثانى الذى تأثر به ماتيس فهو الفنان «بيسارو» وغيره من الانطباعيين، الذين كان اللون فى اللوحة شغلهم الشاغل، لكن نقاد الفن يرون أن بداية هذا الاتجاه عند ماتيس ترجع إلى عدة سنوات قبل المعرض المذكور، ففى عام 1898 صور رجلاً عارياً بلون أزرق خالص، مما سبب قلقاً بين زملائه وجمهوره، وإلى جانب تأثير المدرسة الانطباعية والفنان بيسارو، فإن تأثير الفنان سيزان - رائد «ما بعد الانطباعية» - قوى فى أعماله، فقد تعلم منه أن يكون للوحة بناء معمارى، باللون النقى والكتلة الراسخة والتكوين المحكم، على عكس الانطباعيين الذين كانوا يقومون بتفتيت الكتلة حتى تبلغ درجة الهشاشة، لكنه يتفق معهم فى أنه يفضل استخدام كل الألوان المصفوفة على البالطة فى لوحته، ماعدا استخدام الظلال السوداء، وربما كان من أقوى عوامل التأثير فيه لوحات فان جوخ، الذى يعد مع صديقه جوجان ممن مهدوا للوحشية بألوانهم الصريحة الضارية.

ونستطيع أن نجد فى الكلمات التالية التى كتبها ماتيس عام 1908 تلخيصاً لاتجاهه الفنى واتجاه زملائه بصفة عامة... إذ يقول: إن التعبير الذى أبحث عنه هو أهم شئ، والتعبير بالنسبة لى ليس فى الانفعال الذى ينعكس على وجه ما أو يظهر فى حركة

التكعيبية

مثلاً كان الأمر في إطلاق مصطلح «الوحشية»، فإن «التكعيبية» ليست مصطلحاً من وضع أصحاب هذا الاتجاه، بل وضعه النقاد وهم يعلقون على الأشكال الفنية ذات الوجوه المتعددة مثل المكعبات في لوحاتهم.

وأصل هذا الاتجاه يعود إلى الفنان سيزان (1839 - 1906)، الذي كان أول من نبه إلى الحقيقة الفنية للأشياء، وكان يرى أن كل جسم في الطبيعة يمكن إرجاعه إلى معادله الهندسي، أي إلى مربع أو مستطيل أو دائرة أو مخروط أو منشور أو مكعب، فالعمل الفني عنده أساسه الهندسة، أو العلاقات التركيبية بين أجزائه، وهي أساس التكوين وجوهر البناء، وأصبحت آراء سيزان أقرب إلى النظرية بالنسبة للفنانين بيكاسو (1881 - 1973) وبراك (1882 - 1963) وذهبا من خلالها إلى مدى أبعد من سيزان،

وساعدهما على المضي في هذا الاتجاه ما كان يتجه إليه العصر من اهتمام بالفنون البدائية، والزنجية، والشعبية، وغيرها، وكلها أمور كانت توضح أن «الحقيقة الفنية» ليست فقط ضوئية، كما حاول

إبرازها الانطباعيون، ولا هي تحريفية بألوان خام صاخبة، كما أبرزها الوحشيون، وإنما هي - أساساً - تركيبية وبنائية معمارية، كما تتضح في هذا المذهب التكعيبى⁽¹⁾.

إنها إذن تطور طبيعي لما تم على أيدي الانطباعيين، من تحليل للضوء واللون، وعلى أيدي

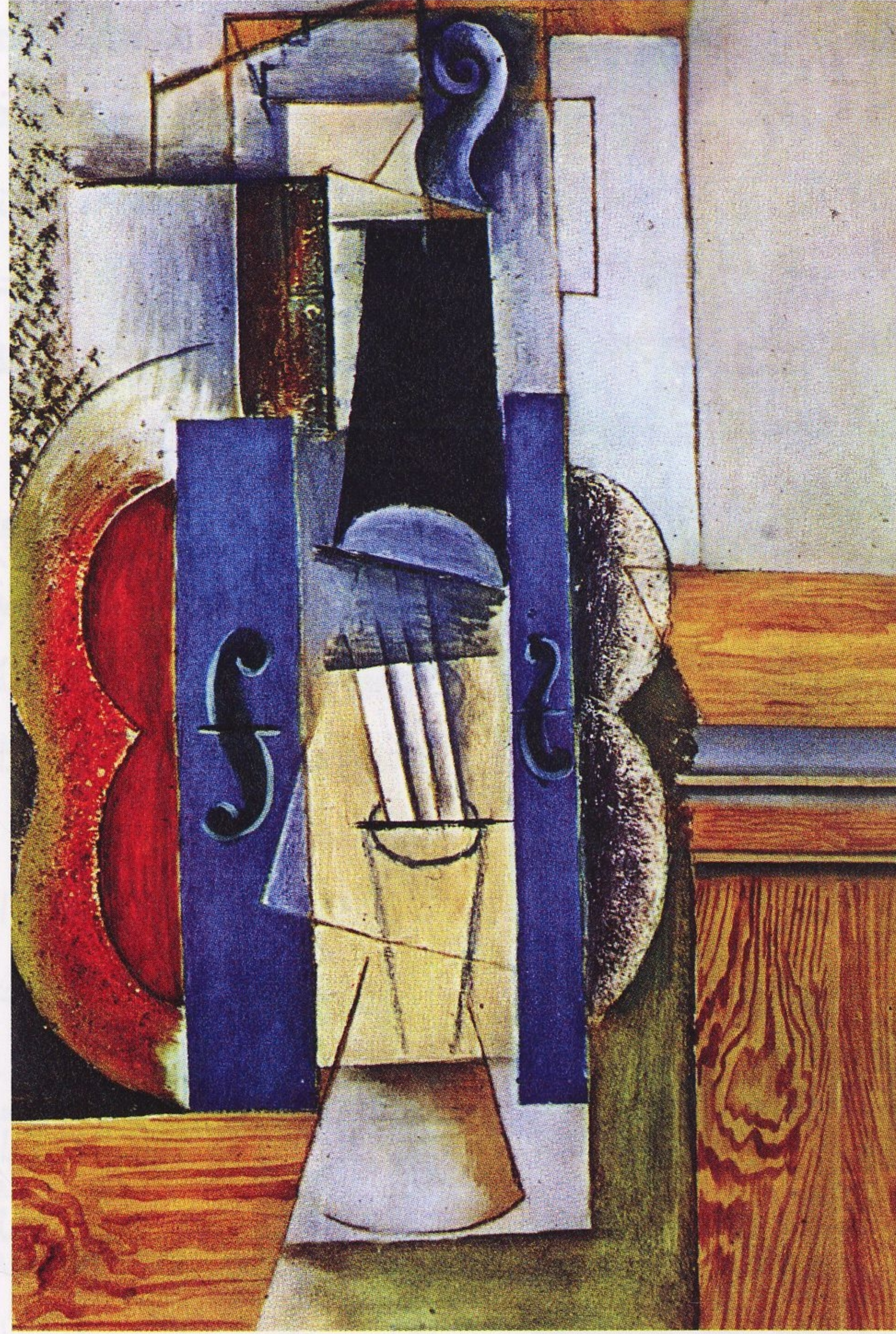
ما بعد الانطباعيين، من بناء معماري وتحليل هندسي وتركيب إنشائي، وعلى أيدي الوحشيين من إعادة توظيف للألوان، للوصول إلى الحقيقة الفنية بعيداً عن الطبيعة. كل ذلك تم في ضوء اكتشاف الفنانين لما تحمله أعمال الفنون البدائية من قيم فنية ذات قوة تأثير طاغية، لم تكن محل تقدير من قبل.

إذا تأملت أي تمثال من الفن الزنجي، ستقف على الحقيقة الآتية:

إنه بناء هندسي: إسطوانات،

ومخروطات، وأنصاف كرات، كلها تؤلف الجسم والأطراف، والشعر

مهدل أشبه بالحبال المبرومة السمكة، والعيون قوسية بيضاوية ليس فيها أي جمال كلاسيكي، إنها نفحة من الطبيعة، بعمقها وطلاقتها، وقوة تعبيرها التي تترك عند المتذوق أثراً باقياً، خاصة و أنها ترتبط بطقوس دينية



▲ جورج براك - لوحة تكعيبية لآلة موسيقية، ونلاحظ المزج بين تأثير ملابس الخامات المختلفة.

(1) د. محمود بسيوني - الفن في القرن العشرين - دار المعارف ص 73.



العصر الحديث

تأثيرات تكعيبية أكثر قوة فوق المسطحات، وانتقل بيكاسو من التكعيبية على المسطحات إلى التكعيبية المجسمة (تجسيمياً وهمياً) مثل لوحة «امرأة جالسة» وهي عبارة عن كتل هندسية عن طريق الظل والنور، ومنشورات متراكمة بعضها فوق بعض، تشكل في مجموعها المرأة الجالسة، هذا التجسيم بتحريفاته أصبحت له صفة الاختراع، وهو في جوهره قائم على مكتشفات الفن الزنجي.

لكن بيكاسو لم يقف عند التجسيم الوهمي في التصوير التكعيبى، بل ذهب إلى استخدام مجسمات حقيقية من بقايا مخلفات حيوانية، مثل هيكل عظمى لرأس ثور بقرونه الملتوية، أو مقعد دراجة، وما شابه من أشياء ذات أسطح متعددة، وملامس متنوعة يؤلف من خلالها تكوينات مثيرة للدهشة، دون أن يقصد من ورائها أى معنى.

ومع ذلك فكثيراً ما وظف أسلوبه التكعيبى، للتعبير عن موضوعات ومعانى إنسانية شديدة الأهمية، مثل لوحاته المعارضة للحرب والدمار، خاصة لوحته المشهورة «جرنيكا» التى أدان من خلالها الحرب والعدوان على قريبته التى تحمل نفس الاسم فى إسبانيا، وبلغ من شهرتها وأهميتها أن الأمم المتحدة اختارتها لتعليقها خلف منصة مجلس الأمن بنيويورك، رمزاً للنضال من أجل الحرية والسلام.

ولا شك أن مجال التكعيبية يتسع إلى رؤى أخرى، غير رؤى بيكاسو وبراك، ساهم بها فنانون أمثال جوان جري، وفرنان ليجييه، وديران، لكنهم يشتركون فى السمات العامة للبناء الراسخ للفورم، سواء كان هندسياً أو عضوياً، مقترباً من الطبيعة أو محطماً لقواعدها.

واجتماعية وعقائدية، وتؤكد قوتها واستمرارها وسحرها.

قال بيكاسو وبراك لنفسيهما: كيف يكون لهذا الفن الزنجى كل هذه القوة التعبيرية، ونحن ما زلنا نصور، مهتمين بالناحية البصرية فحسب؟ لماذا لا نحاول بنفس المنهج؟... لعلنا نصل إلى شئ مختلف أكثر قوة وإنطلاقاً⁽¹⁾.

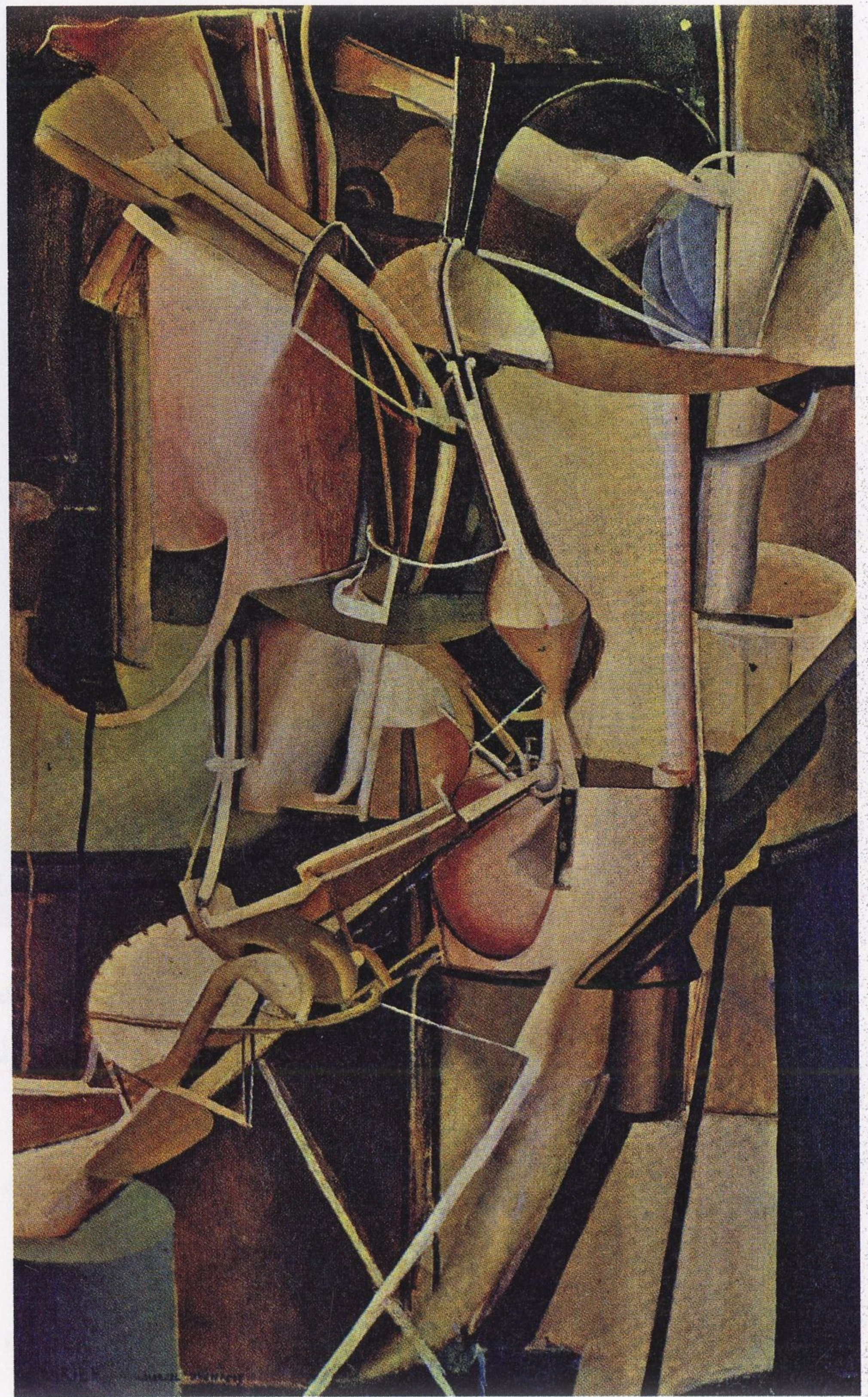
ووجد الفنانان فى مادة «الطبيعة الصامتة» وسيلتهما لتحقيق هذه الرؤية، برسم أدوات المائدة، والمفارش الملونة، والأدوات الموسيقية، والنوتة المكتوبة بها الألحان، لكن ليس بالأسلوب التسجيلى، بل بالنظر إلى العناصر المصورة وتصويرها من عدة زوايا فى وقت واحد، فينتج عن ذلك أن يظهر الشكل وكأنه مركب من مجموعة لقطات فوتوغرافية من عدة زوايا طبعت صورها فوق بعضها، فأخذت تشف عن أجزاء من كل منها فتتداخل وتحدث حركة بصرية متذبذبة مثل المنشور الزجاجى، واستفاد بيكاسو كثيراً بالأقنعة الإفريقية، التى ساعدته بأسطحها المتعددة، وزواياها الحادة، وقابليتها للتحليل وإعادة التركيب، ومن هنا تأتى شهرة لوحته «فتيات أفينيون» (1907)، التى استخدم فيها ذلك الأسلوب، وكذلك «الموسيقيون الثلاثة»... وفيهما نرى تداخل الأسطح والخطوط والزوايا لأجسام الأشخاص، دون أن ينشغل الفنان بإبراز معنى أو مضمون، فليس من هدفه البحث عن أى مضمون.

واستعان بيكاسو وبراك، وغيرهما من التكعيبيين، بقصاصات من الصور الفوتوغرافية والكتابات الصحفية والرسوم المطبوعة على الورق أو القماش والنوتات الموسيقية وما إلى ذلك، بلصقها متجاورة، أو بتغطية أجزاء منها لبعضها الآخر، وهو ما يعرف بأسلوب «الكولاج» بديلاً - عن الرسم - لإحداث

(1) المرجع السابق ص 74.

الدادية

أقامت الجماعة التي حملت هذا الاسم أول معرض لها في سويسرا، في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وتتألف من مجموعة من الشعراء والموسيقيين والفنانين التشكيليين الرافضين للحرب، بل ذهبوا إلى حد افتتاح «كباريه» عالمي للترفيه، أقاموه في زيورخ - كمدينة سويسرية محايدة - عام 1915... وتم اختيار اسم الجماعة بالصدفة البحتة، حيث فتح أحدهم قاموساً ألمانياً فرنسياً فالتقطت عيناه كلمة «دادا»، التي لا تحمل معنى محدداً، فتحمسوا



▲ مارسيل دو شامب - لوحة من الدادية.

لاتخاذها عنواناً للجماعة، وكان العالم يتخبط في آثار الحرب، التي قامت عام 1914 وأبادت الملايين من البشر، ومات فيها زهرة شباب أوربا، ومن بينهم بعض الفنانين والشعراء والموسيقيين من أصدقاء أعضاء الجماعة، ولم تعد على الشعوب بأى جدوى، بل عادت عليها بالخراب في مقابل لا شيء؛ لهذا شعر المثقفون والفنانون بعبثية ما يحدث، وزادت لديهم الميول الفردية بعيداً عن المعنى وعن الانشغال بهموم المجتمع وقضايا الإنسانية، ووجدوا أن العبث هو المعنى الوحيد لكل شيء حتى للفن، بل آمنوا بأن الهدم والفوضى هما قانون البقاء؛ لهذا وجدوا ضالتهم في قول أحدهم - وهو باكونين - إن الهدم هو أيضاً إبداع! لهذا جعلوا من المخلفات الثقافية، من أدوات الحياة اليومية ومن الفضلات والروبابكيا، مادة لأعمالهم الفنية، ولجئوا إلى السخرية من رموز الجمال والطبقات البرجوازية، حتى إن «دوشامب» وهو أحد فناني الجماعة - وضع شارباً أسفل أنف لوحة الجيوكوندا للسخرية من رمز الجمال ومن الفن الكلاسيكي معاً، ووضع قاعدة مرحاض من السيراميك على أنها عمل فني، للسخرية من الفن نفسه، وصور الفنان «بيكابيا» الآلات الحديثة بطريقة تهكمية على العلم ونتائجه، ولعلنا نذكر أن بداية هذا الاتجاه كانت مع التكعيبية كما سبق ذكرها، لكن فناني الدادية لم يكونوا يسعون إلى القيم الجمالية التي اجتهد التكعيبيون في الوصول إليها، بل إلى هدم كل القيم، ربما انتقاماً من المجتمع وطبقاته الحاكمة والمستغلة، التي دفعت بالعالم إلى الهاوية، وهو أمر معتاد بعد فترات الحروب، أو الانهيار الاقتصادي، أو الاضطرابات السياسية، مثلما يحدث الآن على الصعيد العالمي... ويجد الفنانون في مثل هذه الاتجاهات متعة، كلما نجحوا في إحداث صدمة



▲ لوحة سلفادور دالي - الزمن.

السريالية

إن كلمة sur-realism تعنى: ما وراء الحقيقة الواقعية، ويرى فنانون السريالية أن ما نراه، وما نعرفه بحواسنا وإدراكنا في العالم الخارجي، لا يمثل إلا خمس الحقائق الباطنية المدفونة، والمستقرة في اللاشعور، وفي أحلام النوم و أحلام اليقظة، والغرائز المكبوتة، بعيداً عن الرقابة الصارمة للعقل، التي تفرض الكثير من الضوابط والكوابح والممنوعات؛ لهذا فإن أكثر ما يمثل حقيقة الإنسان هو الجزء المخفي والمسكوت عنه.

وتعتبر السريالية امتداداً للدادية لكن في اتجاه مختلف، من حيث إنها انعكاس لأهوال الحرب، ليس

للجمهور بأعمالهم، حتى ولو أدى ذلك إلى النفور من اقتنائها، لكن المؤسسات الاقتصادية الكبرى - التي تقود المخططات السياسية العليا في الدول العظمى - تنجح عادة في احتواء هذه الاتجاهات واقتنائها للمتاحف، بغرض امتصاص غضب هؤلاء الفنانين الشباب، وإبعاد غيرهم عن التعبير عن غضبه بوسائل معقولة قد يقبل عليها الجمهور، وبذلك تتحول الأعمال العبتية المقتناة - التي يتم الترويج لها بذكاء، بواسطة نقاد محترفين ووسائل دعائية عديدة - إلى نموذج تحتذيه أجيال أخرى من الفنانين، دون أن تعي بالدوافع الأولى التي أدت إلى ظهوره.

وألمانيا (إيرنست) وإسبانيا (بيكاسو، ميرو، دالي) وروسيا (شاجال، جوركي) ... إلخ.

وأهم ما تقوم عليه السريالية، هو إطلاق الخيال حتى أقصى مداه، وإخراج ما يكمن داخل اللاشعور، واسترجاع الرموز المجهولة في الثقافات البدائية، وكسر المنطق العقلي حول ثبات الأشياء بقانون الجاذبية الأرضية، واستلهاً للأساطير والحكايات الشعبية والسحرية، والتجروء على قدسية الجسم الإنساني، بتشويهه وتقطيعه أو المبالغة في تحوير أعضائه، وتوظيف مهارات الرسم والتجسيم والمناظر الطبيعية بالأساليب الواقعية، من أجل تصوير موضوعات وتكوينات لا يحكمها المنطق أو قوانين الطبيعة، والإسقاط العفوى للمشاعر والخواطر العابرة بشكل تلقائي أو «أوتوماتيكي» بعيداً عن رقابة العقل وعن الترتيب المنطقي، واعتبار الغموض، أو استعصاء فهم العمل الفني، شيئاً مقبولاً؛ لأنه انعكاس لعدم فهمنا للوجود...

ورغم موقفهم المذكور ضد العلم، فقد استعانوا بنظريات العلم الحديث في التحليل النفسي، خاصة عند فرويد، وحاولوا تطبيقها في أعمالهم، ورغم موقفهم ضد السياسة، فقد انغمسوا في العمل السياسي ضد الدكتاتورية والنازية، خاصة خلال الحرب العالمية الثانية عام 1939 واتخذ نشاطهم طابعاً ثورياً يناصر حركات التحرر من الاستعمار، وبهذا نجد أن السريالية ازدهرت وسط حركات الفن الحديث قرابة عشرين عاماً (من 1920 - 1940) وكانت من أكثرها اجتذاباً للفنانين بعد ذلك من شتى الدول والقارات، وربما يرجع السبب إلى أنها إطار فضفاض، يقبل الجمع بين مختلف الأساليب والاتجاهات، والمبادئ والأفكار، حتى ما يتناقض منها مع بعضه الآخر.

بالعبث مثل الداديين، بل بالهروب إلى أعماق الغرائز واللاشعور ومخزونات الإنسان البدائي، وهي - في الوقت نفسه - تتفق مع فكر الدادا، في رفض المدنية الغربية الحديثة وقيمها الرأسمالية؛ لأنها تؤدي إلى الاستعمار والاستغلال والحروب والصراع بين الطبقات، ورفض قيمها الفكرية التي تقدس العلم، بينما توظفه ضد مصلحة الإنسان (خاصة في اختراع أسلحة الدمار الشامل).

لهذا ضمت الحركة السريالية التي نشأت بعد الحرب العالمية الأولى، فنانين وشعراء وأدباء من جنسيات أوربية مختلفة، مثل فرنسا ويمثلها: (بريتون، ماسون، دي بوفيه) وإيطاليا ويمثلها: (شيريكو، كارا)



دي كيريكو - تكوين سريالي - ألوان زيتية.

التعبيرية

عام 1924، مثل كوكوشكا، ومودلياني، وأوتريللو، وروسو، وسيلر، وسوتين، ونولد... وغيرهم، فإننا نستطيع أن نعتبر كثيراً من الفنانين المصنفين في مذاهب أخرى عديدة هم أيضاً من الفنانين التعبيريين بالمفهوم الواسع، الذي يعنى التعبير عن الانفعالات النفسية وعن حالات الطبيعة المتقلبة وعن حركات الجسم المنطلقة، كما يتفقون مع أصحاب تلك المذاهب في استخدام الألوان القوية والخطوط الصريحة واللمسات الطازجة والتكوينات الجريئة... مثل مذاهب ما بعد الانطباعية والوحشية والتكعيبية والسريالية... فلا يمكن أن نقول - مثلاً - إن فان جوخ، أو جوجان، أو سيزان، أو ماتيس، أو بيكاسو، أو لوتريك، أو ديكا... ليسوا تعبيريين، فالتعبيرية قاسم مشترك أعظم بين أغلب مذاهب الفن الحديث، حتى التجريدية، بل حتى بين بعض المذاهب السابقة في القرن التاسع عشر، مثل الرومانتيكية والواقعية والانطباعية.

إن التعبير والإفصاح عن الأحاسيس والشحنات النفسية داخل الفنان أو المجتمع هي أساس هذا المذهب، وتتنوع وسائل التعبير بين الأسلوب القائم على الدراسة الطبيعية والواقع بشكل مدرسي متحفظ، أو انطباعي متحرر، وبين الأسلوب القائم على التعبير العفوي بلغة فنية بسيطة ساذجة، بعيداً عن التعاليم المدرسية أو المهارات المحفوظة، مثلما نجد في رسوم الأطفال أو الرسوم البدائية، وفي كلتا الحالتين فإن أدوات التعبير ليست هي البلاغة اللغوية أو التشبيهات الأدبية، إنما هي أدوات اللغة التشكيلية، من الأشكال والألوان والأحجام والخطوط، والأضواء والظلال... إلى آخر العناصر التشكيلية التي تحدثنا عنها في الجزء الأول.

وإذا تغاضينا قليلاً عن تاريخ انطلاق هذا المصطلح، وعن أسماء الفنانين الذين ارتبطوا به منذ



▲ هنري روسو - الحرب.

التجريدية

«كان بديهياً أن تتطور التكعيبية - شيئاً فشيئاً - لتمهد للتجريدية، وللوصول إلى التجريد اتخذ الفنان مداخل متعددة، فهناك المدخل الذي جاء وليد التكعيبية ذاتها، أى يبدأ فيه الفنان بالأصل الطبيعي ويراه من زاوية هندسية، ويأخذ في إحكام الروابط التحليلية حتى تفقد الأشكال الهندسية صلتها بالأصل، وتتحول إلى مجرد: مثلثات ومربعات ودوائر وأقواس،

محملة بملامس مختلفة، تنبئ عن مميزات لتلك الأسطح، التي جردت من الأصل الطبيعي، ويظهر التجريد في هذه الحالة وهو أشبه ما يكون بقصاصات الورق المتراكمة، أو بقطاعات في الصخور، أو بعروق الرخام، أو بأشكال السحب، أو بأمواج البحر... مجرد أشكال إيقاعية مترابطة ليست لها دلائل بصرية مباشرة، وإن كانت تحمل في طياتها شيئاً من خلاصة التجربة التشكيلية التي مر بها الفنان»⁽¹⁾.



▲ فاسيلي كاندينسكى - تجريد إيقاعى - ألوان زيتية - من المدرسة التجريدية.

(1) د. محمود بسيونى - مرجع سابق ص 141.

وترابط بنائي محكم، مثلها مثل أى عمل فنى فى أى مذهب آخر، لهذا فإن الفنان التجريدى الجيد يحمل بداخله ميزاناً ذهبياً بالغ الحساسية لتوازن التكوين، وللإيقاع النغمى بعناصر اللغة التشكيلية، شأنه شأن مؤلف الموسيقى.

والتجريد ليس وليد العصر الحديث، بل إن الفن الإسلامى يقوم أساساً على التجريد، لكنه تجريد ينطلق من قيم دينية وروحية، تتسامى بالحس إلى الخشوع لله والتسبيح له، بما يتضمنه العمل الفنى من ترديد للخطوط والعلاقات، والأشكال الهندسية أو النباتية الأصل، وقد أشرنا إلى ذلك تفصيلاً فى الجزء الأول، كما أشرنا إلى تأثير الفن الحديث بالزخارف الإسلامية.



▲ بول كلى (1879-1940)، القصور الفلورنسية، 1926، زيت على كرتون، باريس - من المدرسة التجريدية.

ويمكن أن نضيف أنها تظل تحمل بعض خصائص وإيحاءات الأصل الذى أخذت عنه، سواء كان كائناً حياً أو جماداً أو نباتاً، لهذا سميت بالتجريدية الطبيعية، لكن الفنان هنا لا يهدف إلى أن يذكرنا بهذا الأصل فى الطبيعة؛ لأن هدفه هو تحقيق القيم الجمالية المجردة داخل الشكل، مثل اللحن الموسيقى الذى تتناغم طبقاته وتتعدد آلاته وتتصاعد أو تتشابك نغماته، حتى نصل إلى درجة النشوة الوجدانية، دون أن نسأل ماذا كان يعنى هذا اللحن؟

وأبرز فنان فى هذا الاتجاه هو «كاندينسكى» الروسى الأصل، الذى صعد بالتجريد إلى مستوى المشاعر الروحية، غير أن هناك أنواعاً أخرى من التجريدية، مثل التجريدية الهندسية والتجريدية التعبيرية، ولا يبدأ عمل الفنان هنا من أى أصل فى الطبيعة، بل ينطلق - منذ أول لحظة - من الأشكال المجردة، سواء كانت أشكالاً هندسية أو مساحات لونية حرة أو منتظمة، أو خطوطاً مناسبة أو متقطعة، يبتكرها الفنان بخياله، ويؤلف من خلالها علاقات إيقاعية، سريعة أو بطيئة، منسجمة أو متناقضة، متراقصة أو متوازنة، متصالحة أو متصارعة، وتؤدى طريقة توزيع البقع والمساحات والأحجام دور الترديد النغمى، أو التصاعد الدرامى، أو ما شاء الفنان أن يسقطه من إحساس فى عمله الفنى، ويعتبر المصور الأمريكى جاكسون بولوك من أشهر أصحاب هذا الاتجاه.

هل يعنى ذلك أن أى «شخبطة» أو «طرطشة» للبقع والألوان بطريقة عشوائية تعد عملاً تجريدياً مقبولاً؟

بالطبع لا؛ لأنه مهما بدت اللوحة التجريدية ذات طابع عشوائى، فإنها ينبغى أن تقوم على نظام داخلى،

الواقعية الاجتماعية

والواقعية الاشتراكية

أدى ابتعاد الفن الأوربي عن تصوير الإنسان والتعبير عن قضايا المجتمع، إلى رد فعل عكسي خارج نطاق الفن الأوربي، بالعودة بقوة إلى الواقعية، وإلى المضامين والموضوعات التي تهم الشعوب والمجتمعات، في انطلاقها نحو التحرر والثورة على أسباب القهر السياسي والاقتصادي، وصولاً إلى حياة أفضل.

وقد بدأ هذا الاتجاه مع قيام ثورتين عظيمتين في عام واحد هو 1917، الأولى في المكسيك والثانية في روسيا، فكان على الفنانين فيهما أن ينقلوا إلى رجل الشارع معاني وأهداف الثورة، وأن يعبروا عن ذلك بأسلوب واقعي سهل الوصول إلى ذائقة المواطن البسيط، واختار فنانو المكسيك أمثال: ديجو ريفيرا، و الفارو سيكيروس، وجوزي أروسكو، أماكن لتنفيذ أعمالهم بعيداً عن القاعات الفنية المنعزلة وسط أحياء الأرستقراطية، لهذا فضلوا أن ينفذوا لوحاتهم على جدران المباني العامة في الهواء الطلق، بالشوارع والميادين، وواجهات المباني الحكومية، والمدارس ومحطات السكك الحديدية والكبارى، واتخذوا من المواطن العادي بطلاً رئيسياً لأعمالهم، واستعانوا بالقصة الملحمية، للتعبير عن نضاله المتصل ضد الاستعمار والاستغلال والظلم الطبقي، وعن حلمه بالمجتمع المثالي، الذي يسوده السلام والرخاء والعدل

والحرية، لكن بأساليب فنية ذات طابع ملحمي (بطولي).

أما الفنانون الروس فقد ساروا أيضاً في نفس الاتجاه وبنفس الموضوعات تقريباً، مع فارق أساسي: وهو أنه لم يكن من حق الفنان أن يختار غير هذا الاتجاه - الذي سمي بالواقعية الاشتراكية - فقد أصبح هو الاتجاه الرسمي للدولة، باعتباره واجباً تربوياً للفنانين وال جماهير، واتخذ



▲ إيون جالي - (المجر) - اجتماع الثوار في المخبأ - نحت بارز - من مدرسة الواقعية الاشتراكية.

القادة والزعماء بأسلوب كلاسيكي أو انطباعي في أحسن الأحوال؛ لهذا نجد أنه بينما كتب الخلود لأعمال الفنانين المكسيكيين، فإن التاريخ لا يكاد يذكر أعمال الفنانين في الاتحاد السوفيتي السابق.

والآن... دعونا نتأمل أعمال فنانينا المصريين من جيل التمرد، وما لحق به من أجيال الحركة الفنية، في ضوء هذه المذاهب الأجنبية.

ما يشبه النظرية الثابتة التي لا يستطيع الفنان أن يحيد عنها، وأصبحت تدرس في مدارس وكليات الفن بمنتهى الصرامة، مما حولها إلى أكاديمية جامدة، تقوم على نفس الأسس والقواعد التي تعطل حرية الابتكار والتميز.

وكان من الطبيعي أن يسخر الفن في خدمة الأغراض السياسية المباشرة، وفي الدعوة إلى العمل والإنتاج وبناء الاشتراكية كواجب قومي، وفي تخليد

الفصل الخامس

تجليات المحدثات...

فى الفن المصرى الحديث والمعاصر

رئيس يونان بعنوان «غاية الرسام العصرى»، ترجمه لأفكار أحد تيارات السريالية وهو «الأوتوماتيكية» أى الإسقاط العفوى لتعبيرات الفنان على اللوحة، بدون وسيط من الترتيب العقلى، بل وفق ما يمليه عليه شعوره، وما يتداعى على خاطره من مخزونات العقل الباطن، وقد سار على طريقه فى البداية كل من الفنانين كامل التلمسانى، وفؤاد كامل، فامتلات لوحاتهم بالمخلوقات الغريبة، وأشلاء

لو عدنا إلى الجماعات الفنية بمصر - فترة الأربعينيات من القرن الماضى - لوجدنا أن أكثرها ينطلق من مذاهب الفن الأوروبى، التى ذكرناها فى الفصل السابق...

فجماعة الفن والحرية اتخذت من السريالية طريقاً للتعبير عن نزعتها المتمردة على الأكاديمية، وعلى كل أشكال الجمود الفكرى والسياسى فى المجتمع المصرى آنذاك، ويعد الكتاب الذى ألفه رائد الجماعة



▲ رئيس يونان - تجريد - ألوان زيتية - فى الخمسينيات.



▲ عبد الهادي الجزار - الرجل الأخضر - تصوير زيتي - في الأربعينيات.

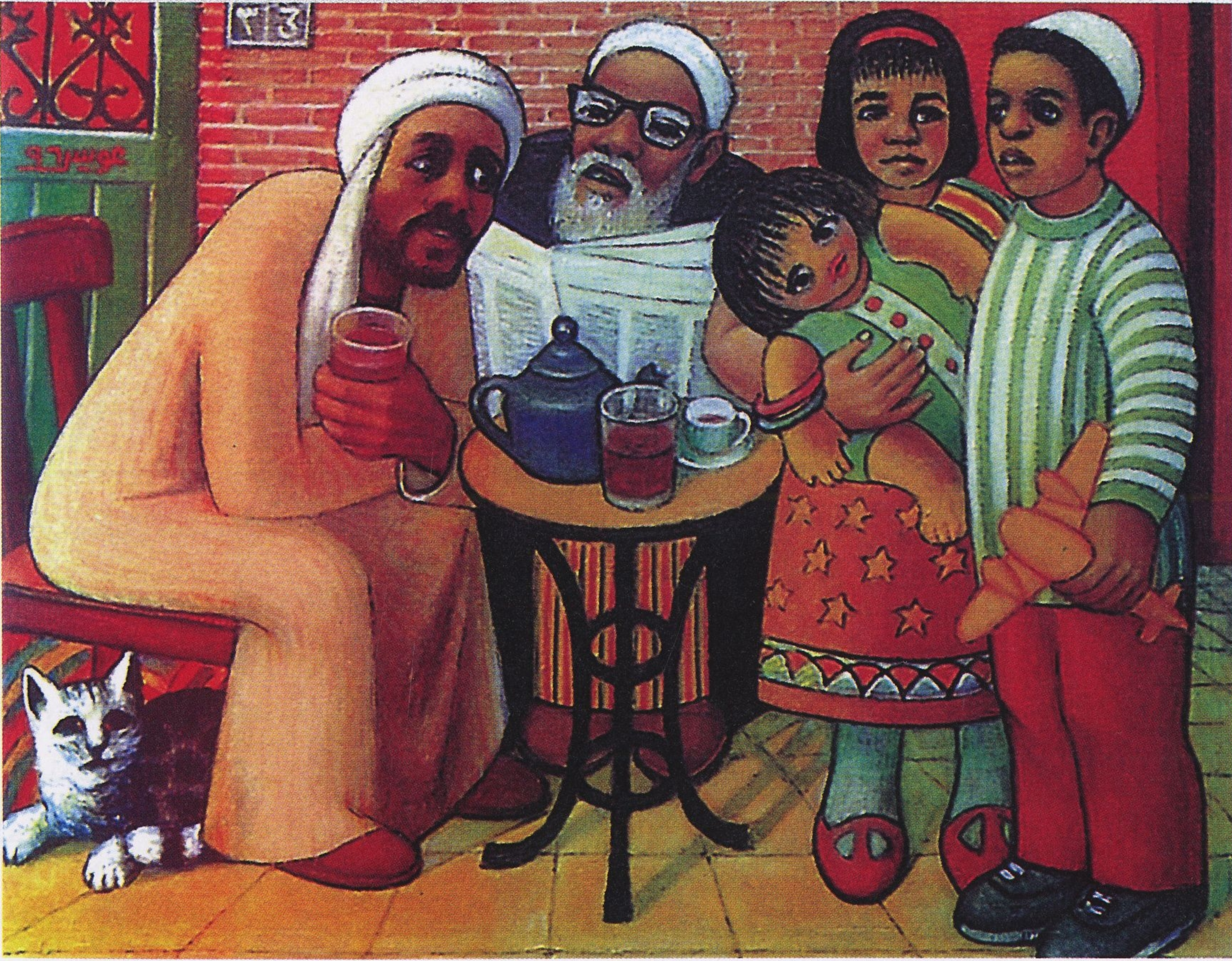


▲ حامد ندا - البيانونولا - تصوير زيتي - في الستينيات.

الأجساد البشرية، والكائنات الأسطورية، التي ظهرت جميعاً بتعبيرات مشوهة أو محرفة عن الواقع.

وبعد حوالي 15 عاماً من انتهاء تلك المرحلة أي حوالي عام 1945، تحول كل من رمسيس يونان وفؤاد كامل إلى المذهب التجريدي، لكن الأول اختار التجريدية المنبثقة عن أصل طبيعي، كالصخور والزلط والمخلفات الجيولوجية، واختار الثاني التجريدية التعبيرية، المنبثقة عن طاقة انفعالية حرة يترجمها الفنان في لمسات عفوية، بألوان متداخلة أو متصارعة، لا تمت بصلة إلى الطبيعة الخارجية.

أما «جماعة الفن المعاصر» - بقيادة حسين يوسف أمين - فاستطاعت الجمع بين السريالية بمفهومها الغربي، الذي يغوص في مخزون النفس واللاوعي، وبين مظاهر الخرافة والطقوس الشعبية المصرية، وما تحمله من مخزون الرموز، ومن ترسيبات اللاوعي الجماعي للشعب المصري منذ آلاف السنين، وهو يتضمن إدراكه للحياة والموت، والحب والكراهية، والبطولة والخوف، من هنا فإن أصحاب الجماعة - مثل عبد الهادي الجزار، وحامد ندا، وسمير رافع، وماهر رائف، ومحمود خليل، وإبراهيم مسعودة، وكمال يوسف، سمحوا لهذه المخزونات العميقة في نفوسهم ونفوس أبناء الطبقات الشعبية، أن تقودهم بشكل تلقائي حر للتعبير الفني،



▲ حامد عويس - الأجيال - ألوان زيتية - فى الستينيات.

المال على الحكم... ثم وصل هذا الاتجاه إلى ذروته بعد قيام ثورة يوليو 1952، للقضاء على كل هذه المظاهر، وليكون الشعب هو سيد نفسه ومصيره.

لهذا نلاحظ كثيراً من ملامح التعبير الاجتماعى الثورى فى أعمال فنانى الجماعة - فى مراحلهم الأولى - من أمثال جمالى السجيني، ويوسف سيده، وسعد الخادم، وجاذبية سرى، وحامد عويس، وغيرهم، من خلال استلهم مظاهر الحياة الاجتماعية والملاحم الشعبية، وما تعكسه من تعبيرات فنية حرة، وتأكيد معانى الكفاح، والبطولة، والمقاومة، ومشاعر الحب، والأمومة، والترابط الإنسانى، وبراءة الطفولة... إلخ، ومع مرور الزمن تطورت أساليب هؤلاء الفنانين فى اتجاهات متعددة، تستقى مصادرها من اتجاهات الفن الأوروبى الحديث، مثل

بدون الاهتمام بقواعد الرسم الأكاديمية، بل لجئوا إلى تحطيم هذه القواعد، فى نسب الجسم، والمنظور الهندسى، والمحاكاة لمظاهر الطبيعة... فجاءت أعمالهم أقرب إلى الفنون الشعبية أو البدائية، وهذا ما كان يبحث عنه - قبل جماعة الفن المعاصر بعشر سنوات - الفنان حبيب جورجى، الذى أشرنا إليه فى الفصل السابق.

هذا فى الوقت الذى قامت «جماعة الفن الحديث» على فكر مذهب «الواقعية الاجتماعية» فى المكسيك و«الواقعية الاشتراكية» فى روسيا، خاصة فى سنواتها الأولى بين أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن الماضى، فترة اشتعال الروح الوطنية المصرية، وازدياد السخط الشعبى ضد الاحتلال الإنجليزى والحكومات الموالية له، وسيطرة الإقطاع ورأس



▲ أنور عبد المولى - حنان - نحت على الحجر - فى الخمسينيات .

فقد اتجه كل من مرجريت وعفيفى إلى الواقعية الاجتماعية، واتجه طاهر إلى التجريدية التعبيرية، واتجه فوزى إلى التكعيبية المبسطة على أسس مصرية، واتجه راتب صديق إلى التعبيرية الملحمية أما نحميا سعد، فقد اختطفه الموت فى عز شبابه فى الأربعينيات، قبل أن يقدم كل ما عنده من مواهب، كانت تنبئ بعبقريته مجددة فى التصوير والحفر بأسلوب تعبيرى له صفة مصرية صميمة.

التعبيرية (سعد الخادم والسجينى وجاذبية)، والتجريدية الحروفية (يوسف سيده) وقد يجمعون بين أكثر من مذهب فنى داخل العمل الواحد، أما الوحيد الذى بقى على قناعاته بالواقعية الاجتماعية حتى النهاية فهو حامد عويس .

الفنانون المستقلون

كان هذا التقسيم التاريخى لاتجاهات الفن الحديث فى مصر بعد جيل الرواد، سبباً فى ظلم الكثير من الفنانين، الذين لم ينضموا إلى إحدى الجماعات الفنية فى الأربعينيات من القرن الماضى؛ لهذا أطلق عليهم «المستقلون»، وكان السبب فى خفوت الأضواء عنهم، أن بعضهم ظهر فى فترة ازدهار وتآلق جيل الرواد حتى أواخر الثلاثينيات، الذى خطف كل الأضواء بريادته وشهرة رموزه فى التصوير والنحت... خاصة وأن الفنانين الذين ظهرت تحت مظلة هذا الجيل، ساروا على منوال أولئك الرواد، مع بعض التميز بسمات فنية خاصة.

ففى النحت: كان هناك فنانون كبار مثل إبراهيم جابر، وأنور عبد المولى، اللذين كان تأثيرهما واضحاً بمحمود مختار والنحت المصرى القديم، أما النحاتان أحمد عثمان، ومنصور فرج، فكانا أقرب إلى اتجاه الواقعية الاجتماعية فى المكسيك، خاصة فى أعمالهما بالنحت البارز فوق بوابات حديقة حيوان الجيزة، وبعض محطات المترو القديمة.

وفى التصوير كان هناك مصورون مهمون لم ينالوا حظهم من الشهرة فترة سطوع أضواء جيل الرواد⁽¹⁾، ويغلب عليهم الطابع الأكاديمى أو المذهب الانطباعى التعبيرى، فيما عدا الستة الآخرين...

(1) من هؤلاء الفنانين: حسين بيكار، وصدقى الجباخنى، وسند بسطا، وعزت مصطفى، وحسن محمد حسن، وزينب عبده، وعبد العزيز درويش، وحسنى البنانى، وعباس شهدى، ومرجريت نخلة، ومحمود عفيفى، ونحميا سعد، وصلاح طاهر، وراتب صديق، والحسين فوزى.



▲ حامد عبد الله - الراحة - ألوان زيتية - في الخمسينيات.

ثقافته الواسعة وموهبته الاستثنائية جعلتا منه أستاذاً في اتجاهات الحداثة الفنية حتى قبل جماعة الفن والحرية، إلى حد أنه أنشأ مرسماً حراً لتدريس الرسم للهواة، وكان من بين تلاميذه اثنتان من كبار الفنانين الرئدات هما تحية حليم⁽²⁾ وإنجي أفلاطون⁽³⁾... وكان أسلوبه يتراوح بين التعبيرية والتكعيبية والتجريدية والرمزية.

وبالنسبة للموت المبكر، فقد كان ضحيته موهبة أخرى عظيمة في التصوير والنحت معاً، هو كمال

وبعيداً عن التصوير والنحت، فإن هناك فناً رائداً في مجال الخزف، يعد المؤسس الأول له في مصر، وهو سعيد الصدر، واستطاع أن يجعل هذا الفن - الذي كان ينظر إليه كمجرد حرفة تقليدية أو شعبية - إبداعاً معاصراً، مثله مثل بقية الفنون الجميلة، وقد تخرجت على يديه أجيال متتالية، ملأت حياتنا الفنية حتى اليوم بإبداعاتها المتميزة.

يقابله في فن الحفر عدة فنانيين، فتحوا الطريق لأجيال لاحقة في مجال الاستنساخ اليدوي، بوسائط الحفر المختلفة على ألواح الزنك، والخشب، والجلد، على رأسهم الحسين فوزي، ثم عبد الله جوهر، وكمال أمين والعزازي، والذين جعلوا من كل نسخة طباعية عملاً أصلياً يوازي أعمال التصوير.

أما البعض الآخر من الفنانين الذين لم ينالوا حظهم من الشهرة، بما يتساوى مع حجم مواهبهم الكبيرة، فكانت لذلك أسباب مختلفة، منها ظهورهم في ظل حركات الجماعات الفنية، التي حظيت باهتمام المؤرخين والنقاد، ومنها أنهم لم يدخلوا ساحة الفن من باب كلية الفنون الجميلة، مما جعل الاتجاه الرسمي المحافظ في الفن يعتبرهم غير مؤهلين أكاديمياً، ومنها أن بعضهم كان يميل للابتعاد عن الأضواء، أو كان مضطراً إلى ذلك، لإقامته خارج القاهرة التي تتركز فيها الأضواء، وهناك أسباب أخرى كالموت المبكر، أو السفر والغربة الطويلة خارج مصر.

ونبدأ بالنوع الأخير - أي الغربة خارج مصر - فقد كانت ضحيتها موهبة إبداعية عظيمة سبقت جيلها في الثلاثينيات من القرن الماضي، هو المصور حامد عبد الله⁽¹⁾، الذي لم يدرس بكلية الفنون الجميلة، لكن

(1) حامد عبد الله (1917 - 1959).

(2) تحية حليم (1919 - 2003).

(3) إنجي أفلاطون (1924 - 1989).



▲ سيف وانلى - باليه - ألوان زيتية - فى الخمسينيات.

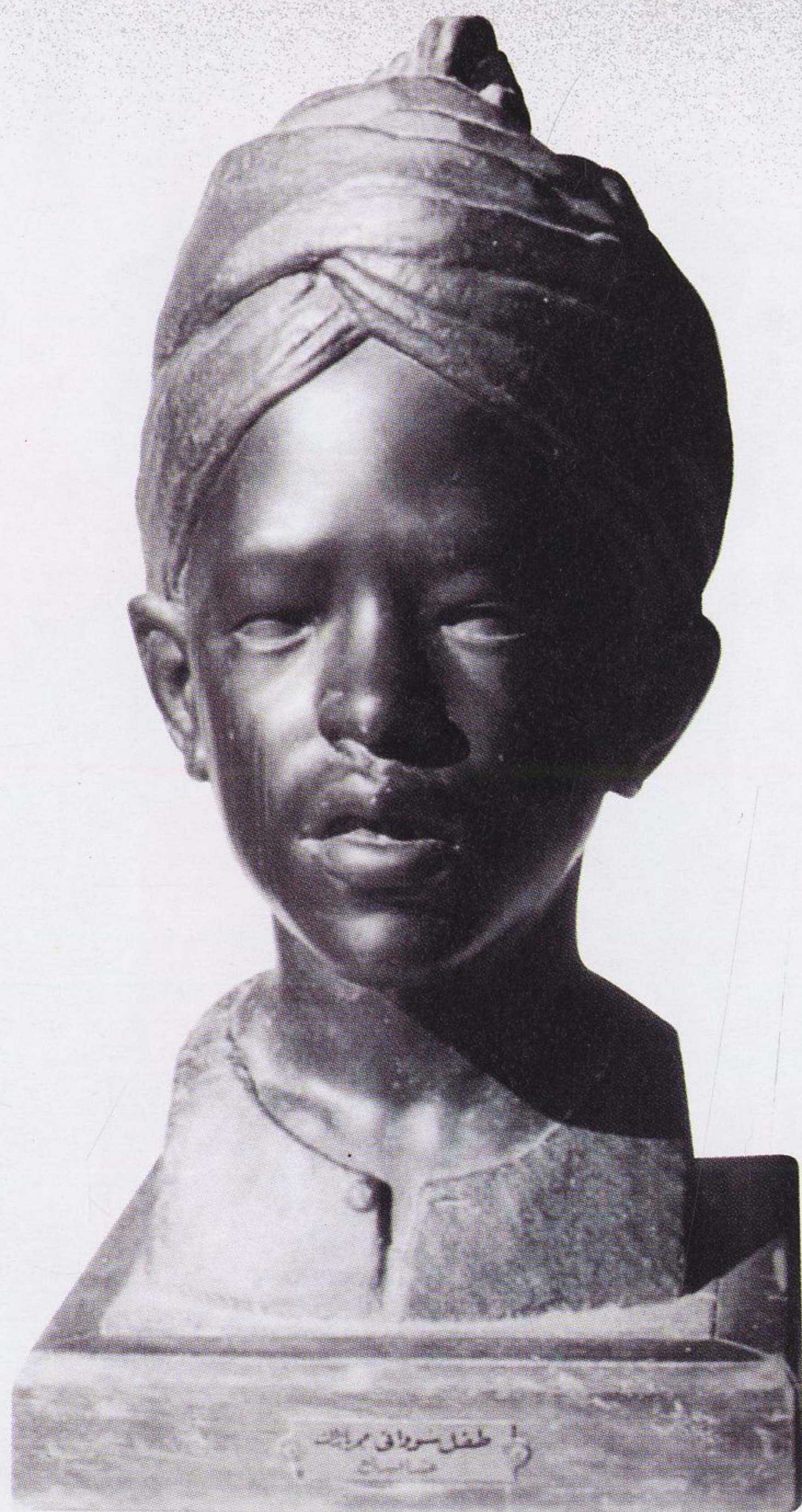
المتوسط ، وانعكس فى أعمالهما ذلك المزيج الحضارى بأسلوب «السهل الممتنع»، حتى إنه يمكن القول إنهما جمعا بين الانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية والسريالية، بإحساس مصرى قادر على التواصل مع كل المستويات الثقافية، ورغم تعدد المصادر الأوربية فى لوحاتهما، فإننا نشعر أن لكل منهما شخصيته الفنية المتميزة، من خلال تصوير ملامح الحياة الشعبية فى الإسكندرية ومناظرها الطبيعية، خاصة على شاطئ البحر، وإن تفاوتت - قرباً أو بعداً - فى التعبير عن طبيعة المجتمع المصرى.

خليفة⁽¹⁾ الذى اقترب بالتعبيرية إلى حد الفطرة التلقائية الصادقة، ببقع الألوان النقية، وبساطة الخطوط الحرة، واختزال التفاصيل فى الصورة أو الكتلة، فكان أقرب إلى البراءة الطفولية.

وبالنسبة للابتعاد عن القاهرة وأضوائها، وعدم الميل - فى الوقت ذاته - للانضواء تحت لواء أى جماعة أو مدرسة، هناك اثنان من ألمع المواهب المجددة فى التصوير المصرى المعاصر، هما الأخوان سيف وأدهم وانلى⁽²⁾ اللذان ولدا وعاشا وماتا فى الإسكندرية، فكانا كالجسر الممتد بين ثقافة مصر وثقافة دول حوض البحر

(1) كمال خليفة (1926 - 1968).

(2) سيف وانلى (1906 - 1979)، أدهم وانلى (1908 - 1959).



▲ عبد البديع عبد الحى - وجه من الصعيد - نحت على البازلت - فى الخمسينيات.

وكان عدم امتلاك شهادة بالتخرج من كلية الفنون الجميلة، سبباً فى النظر إلى أعمال اثنين من أعظم النحاتين، نظرة أقل من النظرة إلى الخريجين منها، وهما محمود موسى⁽¹⁾ وعبد البديع عبد الحى⁽²⁾، ومن حسن الحظ أن هذه النظرة الدونية اختفت - إلى حد كبير - منذ سنوات الستينيات من القرن الماضى، بعد أن أثبتا تفردهما بأسلوب النحت المباشر فى الأحجار، وهو أسلوب صعب كان رائده النحات محمود مختار، وقد تميزا بامتلاك قدرات تعبيرية وتجديدية فى بناء الكتلة، بمنهج النحت المصرى القديم وطبيعة البيئة المصرية، وإن تفرد كل منهما بأسلوبه الخاص.

أما أكبر الفنانين حظاً من الموهبة، فإن ظهورهن خلال فترة صعود الجماعات الفنية - وهن غير منتميات إليها أو إلى الأكاديمية - كان سبباً فى عدم تسليط الضوء عليهن بالدرجة اللائقة بهن، أو لاهن هى عفت ناجى⁽³⁾ التى تعد من أهم المجددات فى الفن المصرى الحديث، بل إنها سبقت الجميع فى أسلوبها



▲ محمود موسى - أمومة - نحت على الجرانيت - فى الستينيات.

(1) محمود موسى (1913 - 2002).

(2) عبد البديع عبد الحى (1913 - 2004).

(3) عفت ناجى (1905 - 1995).



▲ إنجي أفلاطون - فلاحه مصرية - تصوير زيتي - في الستينيات.



▲ تحية حلیم - المصباح - تصوير زيتي - في الستينيات.

التكعيبي، وشكلت به مجسمات بارزة فوق سطح اللوحة، ولم تكن الجدة في ذلك فحسب، بل أيضاً في أسلوبها؛ لأنها لم تقم بتقليد الفن الأوربي، بل استلهمت أشكالها من الفنون الشعبية والبدائية، بطريقة تجعلنا لا نشعر بغربتها عنا، خاصة وأنها وظفت هذا الأسلوب للتعبير عن موضوعات اجتماعية، تمس حاضرنا ومستقبلنا، مثل بناء السد العالي والتنمية والإنتاج...

والثانية إنجي أفلاطون، بدأت تشارك في معارض جماعة الفن والحرية منذ عام 1942 - وعمرها 17 عاماً - تحت تأثير الدعوة إلى السريالية، وعلى الرغم من تميزها الواضح في تلك المرحلة المبكرة، بأسلوب أثار اهتمام النقاد الأجانب في مصر، فإن وعيها السياسي جعلها تغير مسارها الفني، حيث آمنت بالاشتراكية، وبالثورة من أجل تحقيق الحرية والعدالة الاجتماعية، ودفعت بسبب ذلك سنوات من حياتها، بين المطاردة البوليسية والاعتقال في السجون، على الرغم من أنها - في حياتها الخاصة - لم تذق طعم الحرمان أو القهر؛ لأنها كانت تنتمي إلى أسرة أرستقراطية، بل إن طبقتها الاجتماعية كانت ترى في هذا الفكر: العدو الأول لها... وكانت أعمال إنجي - قبل السجن وبعده - نموذجاً جيداً لهضم الاتجاهات الفنية الأوربية، من واقعية وانطباعية وتعبيرية، ومحاولة لاستخلاص أسلوب فريد ينتمي إليها وحدها، ويكون قادراً على التعبير عن حياة الكادحين من المزارعين والعمال، وعن أحداث الكفاح الوطني، إضافة إلى التعبير عن مظاهر الطبيعة المصرية بلمسات مشرقة.

أما الثالثة فهي تحية حلیم، التي انتقلت من القصر الملكي (حيث كانت تقيم مع والدها كبير الياوران في القصر، ووالدتها سليلة الأرستقراطية التركية) إلى حياة المجتمع وبيئاته الشعبية، متأثرة بأستاذها حامد عبدالله، وسرعان ما جمع الحب بينهما وتزوجا، ثم سافرا إلى فرنسا، لرغبتها في دراسة الفن في باريس دراسة



▲ سيد عبد الرسول - إلى النهر - تصوير زيتي - في الستينيات.

في التصوير

تراوحت أساليب المصورين بين اتجاهات مختلفة منها: استلهام البيئة والفلكلور والتراث الفرعوني والشعبي⁽¹⁾، ومنها الاتجاه التعبيري برؤى مختلفة، مستمدة من الواقع، أو مشاهد الطبيعة والبيئة، أو من المواقف الاجتماعية، أو الرموز التاريخية، أو الانفعالات النفسية، أو الأساطير والسير الشعبية⁽²⁾، ومنها الاتجاه التجريدي بفروعه وأساليبه المختلفة⁽³⁾، إلى جانب عدد من الفنانين في نفس الجيل⁽⁴⁾.

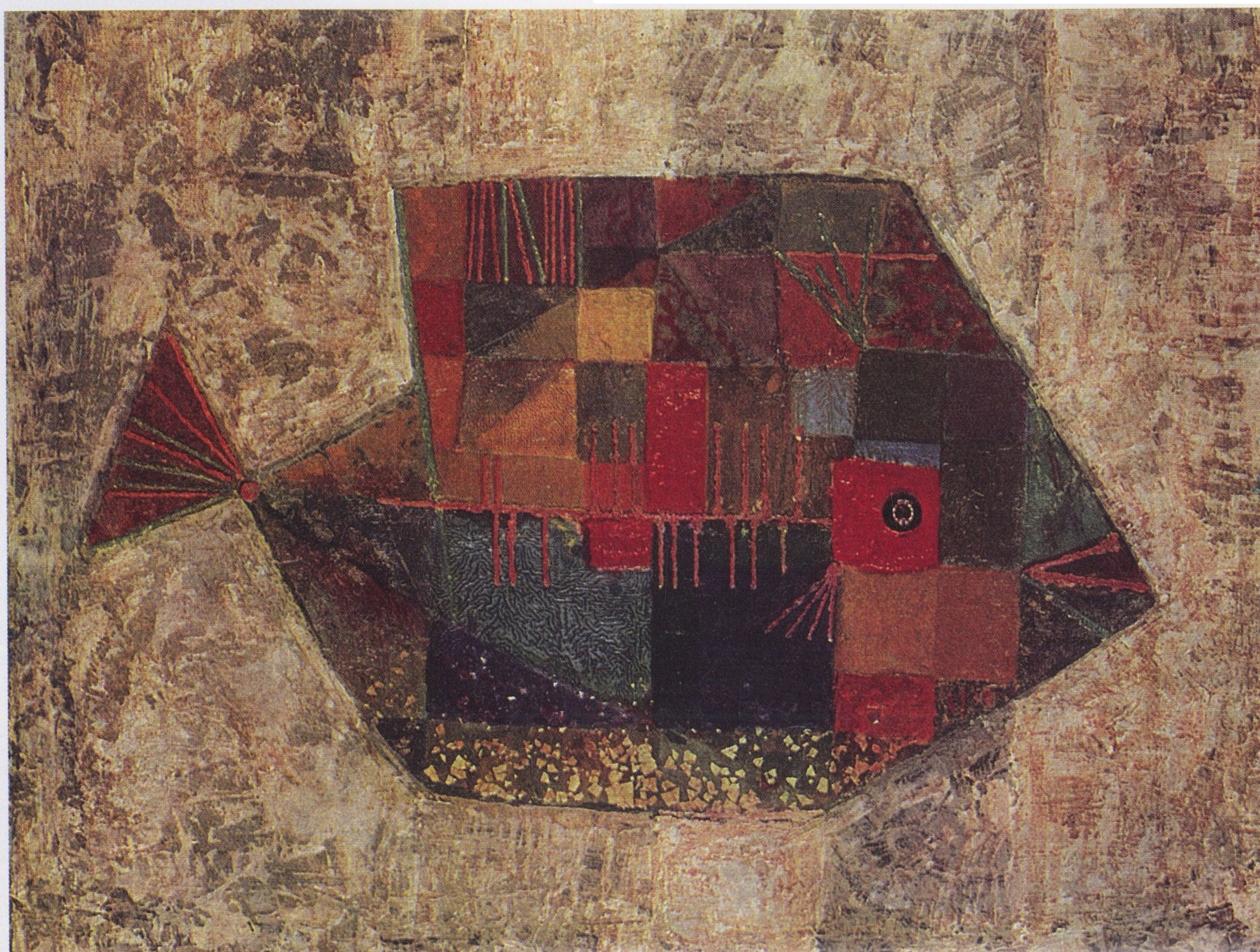
جيل الستينيات

يمتد الفنانون في هذا الجيل على خريطة شاسعة، تتألف من شتى الاتجاهات والمذاهب الفنية، ونعني بهذا الجيل: أولئك الذي ظهرُوا وتحققُوا في عقد الستينيات حتى منتصف السبعينيات من القرن الماضي، وربما نجد تفاوتاً عمرياً بينهم، فقد تتراوح أعمارهم بين العشرينيات والأربعينيات عندما تفتحت مواهبهم وأثبتت وجودها على الساحة الفنية، إلى جانب من استمر في الإنتاج من أعضاء الجماعات الفنية، وهم يتنوعون بين التصوير، والنحت، والحفر، والخزف.

- (1) من أبرز الفنانين في هذا الاتجاه: عبد السلام الشريف، سيد عبد الرسول، خميس شحاتة، رعوف عبد المجيد، زينب السجيني، رمزي مصطفى، طه حسين، عمر النجدي، عبد الوهاب مرسى، حسنين على، وفيق المنذر، رفعت أحمد، حلمي التوني، أحمد الرشيدى، على دسوقي، فتحي محمود، إسماعيل طه، كمال يكنور، حسن غنيم، سيد سعد الدين، عبد الفتاح البدرى، عفت حسنى، بدوى سقاف.
- (2) من أبرز المصورين في هذا الاتجاه: عز الدين حمودة، شفيق رزق، حسن سليمان، زكريا الزينى، سامى رافع، عبد الغنى أبو العينين، حسن فؤاد، جورج البهجورى، هبة عنايت، يوسف فرنسيس، مورييس فريد، غالب خاطر، نبيل الحسينى، سعد كامل، بخيت فراج، محمود البسيونى، عبد المنعم القصاص، أحمد مرسى، سمير فؤاد، ممدوح عمار، مصطفى أحمد، كمال شلتوت، إيهاب شاكر، فرغلى عبد الحفيظ، مصطفى الرزاز، عبدالغفار شديد، زهران سلامة، محمد حجي، على نبيل وهبة، أحمد عزمى، عادل المصرى، محمد رياض سعيد، مكرم حنين، أحمد نبيل سليمان، مصطفى الفقى، سعيد العدوى، رباب نمر، محمود بقشيش، شاكر المعداوى، أحمد شيحا - ثروت البحر، عصمت داوستاشى، حمدى عبد الله، وجدى حبشى، محمد القباني، سيد محمد سيد، عز الدين نجيب.
- (3) يمثل هذا الاتجاه في التصوير: منير كنعان، مصطفى الأرنؤوطى، أبو خليل لطقى، عبد الرحمن النشار، كمال السراج، مصطفى عبد المعطى، فاروق حسنى، أحمد فؤاد سليم، عطية حسين، حامد الشيخ، جابر نصار، عدلى رزق الله، فاروق وهبة، محمد سالم، عبد السلام عيد، نعيمة الشيشينى، محمد رزق، مصطفى عبد الوهاب، خلف طابع، سالم صلاح، محسن عطية، يسرى القويضى.
- (4) منهم: سوسن عامر، زينب عبد الحميد، زينب عبده، خديجة رياض، فاطمة عرارجى، صفية حسين، مريم عبد العليم، وسام فهمى، زينب عبدالعزيز، رباب نمر.



▲ صلاح طاهر - حوار النبات - تصوير زيتي - في الخمسينيات.



▲ صلاح عبد الكريم - السمكة - تصوير زيتي - في الستينيات.

في النحت

تراوحت أساليب النحاتين أيضاً بين اتجاهات مختلفة، منها التعبيرية⁽¹⁾، ومنها التكعيبية⁽²⁾، والتجريدية⁽³⁾، ومنها الأكاديمية والواقعية⁽⁴⁾.



▲ جمال السجيني - الأمومة - تمثال من البرونز - في الستينيات.

- (1) ومن هؤلاء النحاتين: جمال السجيني، محمد أمين عاصم، آدم حنين «في بداياته»، كمال خليفة، محمد هجرس، حسن العجاني، أحمد عبد الوهاب، مأمون الشيخ، عبد المنعم الحيوان، حسام غربية، أحمد جاد، عبدالمجيد الفقى، صبحى جرجس، صبرى ناشد، عبدالعزيز صعب، محمود شكرى، عبد الحميد الدواخلى، عايدة عبدالكريم، محمد عبدالحميد، محمد السيد توفيق.
- (2) ومن ممثليها: صلاح عبد الكريم، عبد الهادى الوشاحى، محمد رزق، الغول أحمد.
- (3) ومن ممثليها: آدم حنين، صالح رضا، حمدي جبر، طارق زبادى، سمير ناشد، عونى هيكل، أحمد السطوحى.
- (4) ومن ممثليهما: عبد القادر رزق، عبد الحميد حمدي، حسن صادق، كمال عبيد، فتحي محمود، محيى الدين طاهر، حسن خليفة، حسن حشمت، عبد القادر مختار، محمد مصطفى، محمد عثمان.



▲ محيى الدين طاهر - الحجلة - في الستينيات.



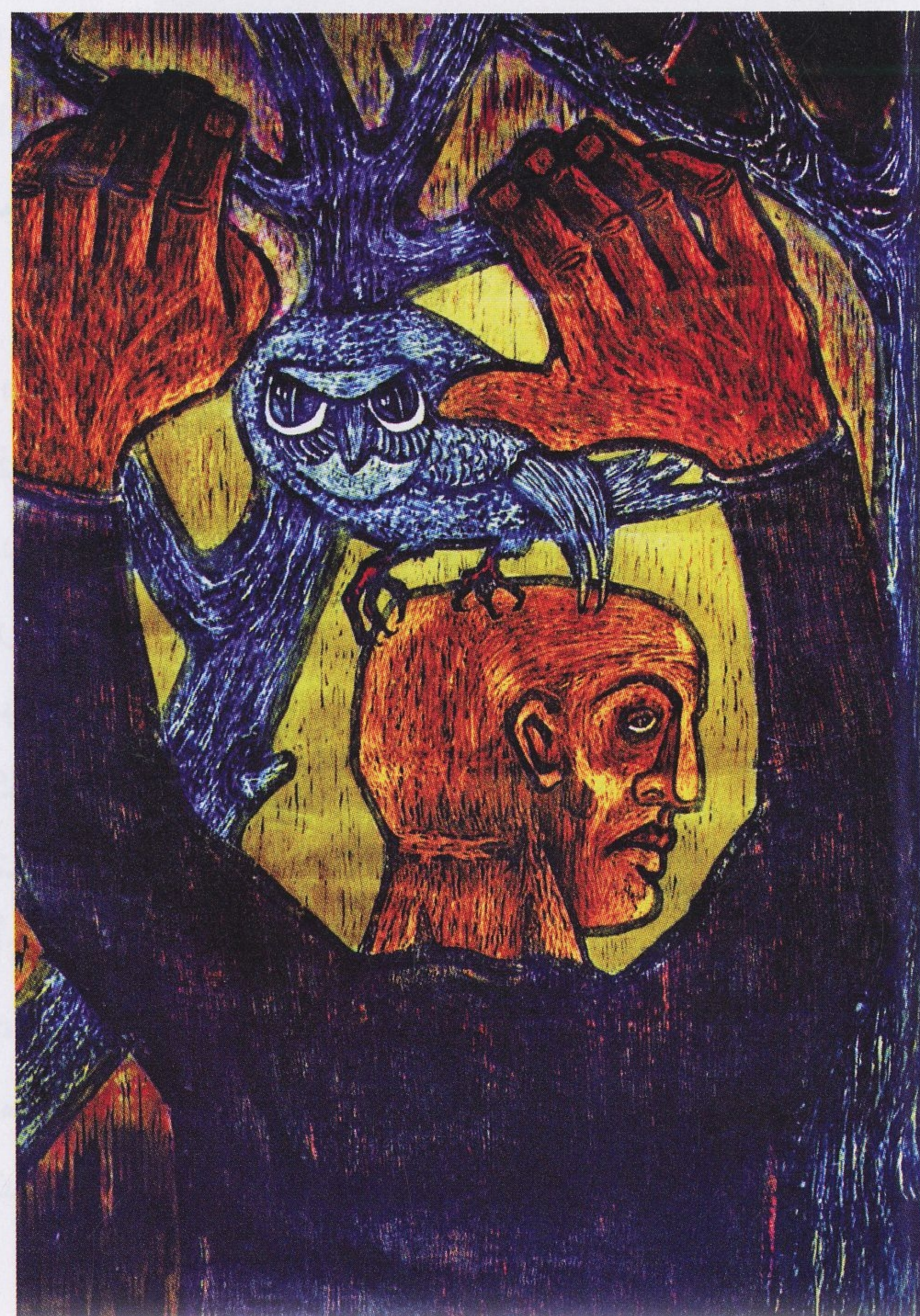
▲ الحسين فوزي - الفتاة والقدر - من جيل الثلاثينيات.



▲ كمال أمين - حفرة على زرك - من جيل الخمسينيات.

في الحفر

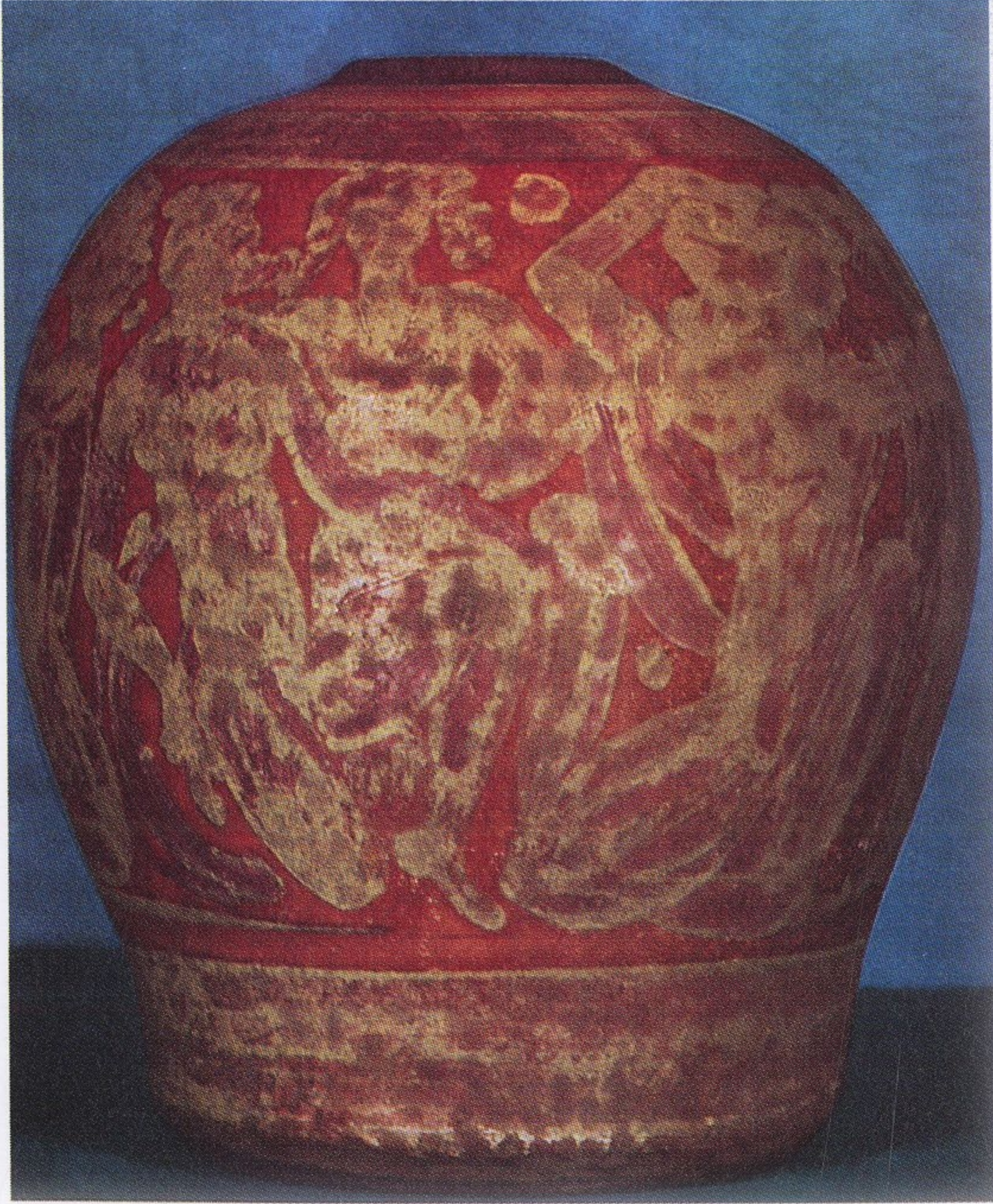
تنوعت بدورها بين التعبيرية بأساليبها المختلفة⁽¹⁾،
والتجريدية المستلهمة من حروف الكتابة العربية⁽²⁾،
والتجريدية التعبيرية⁽³⁾.



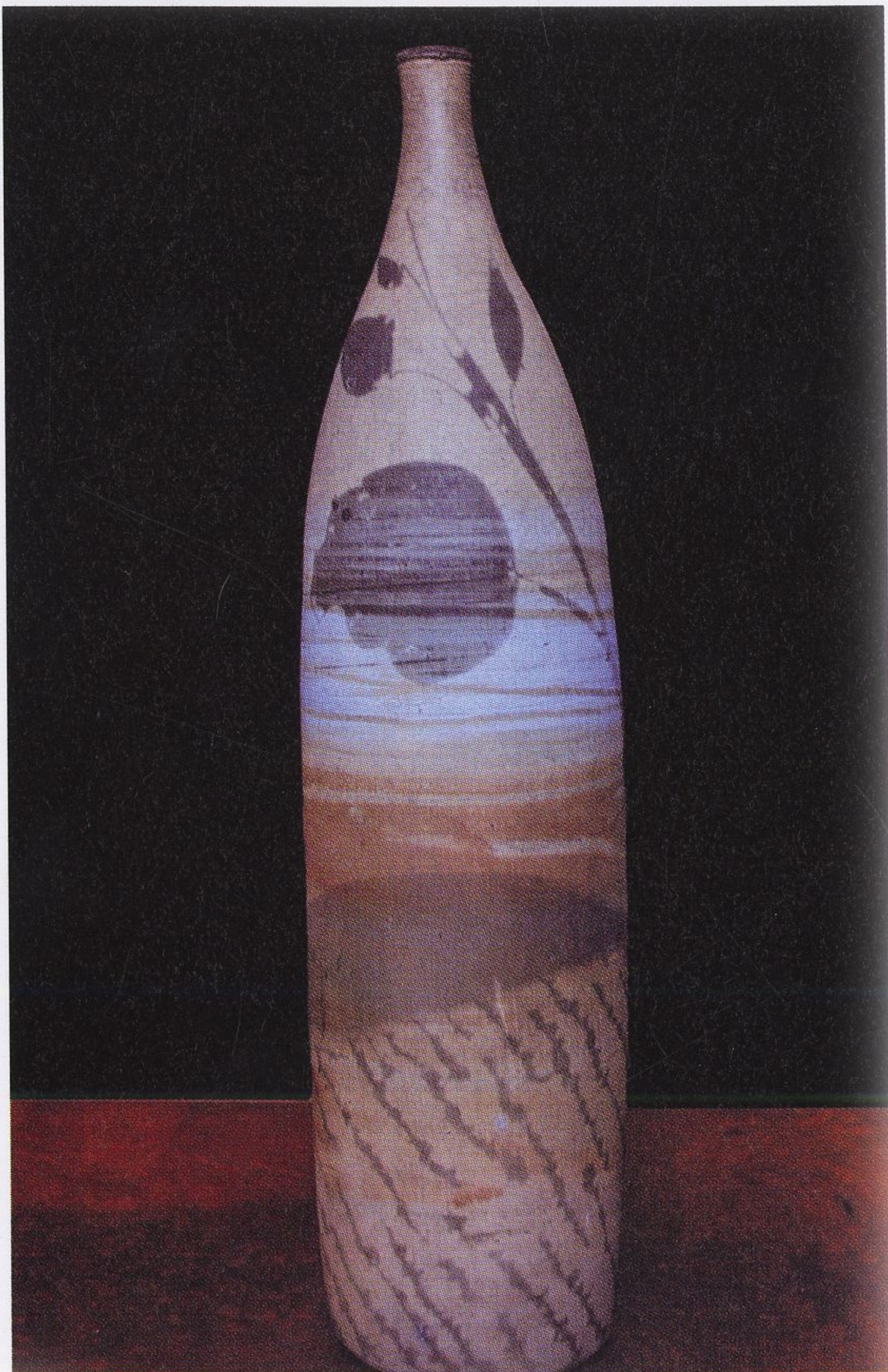
▲ فاروق شحاتة - الحرب - حفر على الخشب - في الستينيات.

- (1) ومن ممثليها: سعيد العدوي، أحمد نوار، فاروق شحاتة، مريم عبدالعليم، سعيد جداية، فتحى أحمد، حازم فتح الله.
- (2) وأكثر من يمثلها: الفنان حسين الجبالى.
- (3) ومن بين ممثليها: طه حسين، محمود عبد الله، صبرى حجازى، مجدى قناوى، حسن الأعصر، سيد خليفة، مدحت نصر.

فى الخزف



▲ سعيد الصدر - فائزة خزفية بألوان الجليز - 1961 -
من جيل الأربعينيات.



▲ نبيل درويش - فائزة خزفية بألوان الجليز - من جيل
الستينيات.

كانت توجيهات سعيد الصدر قد أثمرت جيلاً جديداً من الخزافين من خريجي كلية الفنون التطبيقية التي كان عميداً لها⁽¹⁾، وباستثناء صالح رضا وطه حسين، وزينب سالم، الذين انتقلوا بالخزف إلى التعبير عن قيم نحتية مجردة، بعيداً عن الأنماط المعتادة لفن الآنية، فإن الآخرين جميعاً ظلوا حتى النهاية على احترامهم للتقاليد الممتدة في فن الخزف، مع إطلاق خيالهم لابتكار أنماط جديدة لفن الآنية، وإن كان الاتجاه التعبيري للخزف أصبح هو السائد في أعمال الخزافين، من خلال مجموعة كبيرة من داخل الكلية وخارجها.

وقد شهدت هذه الحقبة نهضة ملحوظة في هذه المجالات التشكيلية جميعاً؛ حيث جمعت بين منتهى الحرية للفنانين في ممارسة تجاربهم وإبداعاتهم الفنية، بما في ذلك الاتجاهات التجريدية والتكعيبية، وبين منتهى الالتزام بالمجتمع وتحرره وتنميته وتبني قضايا الوطن، مثل بناء السد العالي والتعمير وتجميل المباني العامة بأعمال الفن، مثل محطات السكك الحديدية، والمحاكم، والمستشفيات، والحدائق، للنهوض بالذوق الجمالي للجماهير أينما وجدوا، وكان ذلك يتم بلا أى إلزام للفنان من الدولة، والأهم من ذلك: بلا أى تنازل عن القيم الجمالية الرفيعة في العمل الفني، هذا بجانب إقامة المتاحف الفنية، وقاعات العرض، وطبع اللوحات والكتب الفنية، لإتاحة الثقافة التشكيلية لكافة قطاعات المجتمع.

وقد قصدت من إشارتي إلى أسماء كل هؤلاء الفنانين - ومن سوف يتلوهم من أسماء الأجيال اللاحقة - من مختلف الاتجاهات - بغير شرح أو تحليل لأساليبهم - إلى تشجيع القارئ على التعرف عليها مباشرة من خلال مقتنيات متحف الفن المصري الحديث بدار الأوبرا، في ضوء ما سبق ذكره عن هذه الاتجاهات الفنية.

(1) من بين تلاميذه الذين يتصدرون حركة النحت اليوم: محيى الدين حسين، نبيل درويش، جمال حنفى، صالح رضا، طه حسين، جمال عبود، سمير الجندي، فضلاً عن مواهب أخرى ظهرت من خارج الكلية، منها صفية حلمى حسين، ومحمد مندور.



المجتمع المصرى من تغيرات، وما نتج عنها من تحولات سياسية وثقافية، فكان من الطبيعى أن تصبحها تحولات فى قيم الانتماء، وضعف فى التمسك بجذور الثقافة والهوية المصرية.

وقد يقال: إن لكل عصر أو مرحلة فنا المناسب لها والمعبر عنها، وإن الفن اليوم تعبير صادق عن توجهات الأجيال الجديدة فى هذه المرحلة، وإننا لا يمكن أن نعيش بنفس الذوق الفنى الذى عاش عليه أبائنا فى الماضى، ونتجاهل ما يتجه إليه الفن العالمى من تطورات، وما يتجه إليه الشباب من تجارب، قد تؤدى إلى انقلابات إبداعية... لأن هذا هو حال الشباب دائماً، كما حدث فى مصر نفسها فى فترة الأربعينيات.

وكل هذا صحيح، ولكن المشكلة هى أن أغلب ما يقوم به هؤلاء الفنانون فى مصر اليوم من تجارب ومغامرات فنية، ما هى - فى الغالب - إلا استنساخ لنفس التجارب التى شهدناها فى مطلع القرن الماضى، خاصة فى الحركة الدادية، التى تظهر ثم تختفى ثم تعاود الظهور من فترة إلى أخرى بأسماء مختلفة، انعكاساً للظروف والمتغيرات التى تحدث فى المجتمعات الغربية مرحلة بعد أخرى، وهى مغايرة تماماً للظروف والمتغيرات فى مجتمعنا المصرى، واحتياجاته من الفن أيضاً، وربما كان الجديد: هو استخدام وسائط التكنولوجيا وأجهزة الصورة الرقمية، مثل الفيديو، والكمبيوتر، فلم تكن معروفة منذ نصف قرن تقريباً، لكن هل تكفى الوسائط لخلق فن جديد نيابة عن المواهب؟ وهل استطاعت هذه الوسائط أن تصل الطريق المقطوع بين الفن والجمهور؟

هذا هو التحدى الصعب أمام الحركة الفنية الآن، وهو متروك للأيام للإجابة عليه.

الفن منذ منتصف السبعينيات

يمكن القول باختصار: إن الحركة الفنية ازدادت اتساعاً خلال الثلاثين عاماً الماضية منذ منتصف السبعينيات، فقد تضاعف عدد الفنانين وعدد المعارض الفنية، وتزايدت فروع وتخصصات الإنتاج التشكيلى، بدخول الفن مجالات جديدة تعتمد على التكنولوجيا، مثل فن الفيديو، وفن الكمبيوتر، وفن الوسائط المتعددة، وفن التجهيزات فى الفراغ، فضلاً عما انتقل إلينا من صيحات ظهرت فى الغرب... مثل فن الأرض، وفن الحدث، وفن الأداء الحركى، وما أصبح للخامات الغريبة فى الأعمال الفنية من أهمية قصوى، حتى أصبحت هدفاً فى حد ذاتها، وكل هذه الاتجاهات - التى يطلق عليها فى الغرب «فنون ما بعد الحداثة» - يراها اليوم فى مصر صالون الشباب السنوى، الذى تقيمه وزارة الثقافة وتخصص له جوائز كبرى كل عام.

لكن هل يمكن القول إن الحركة الفنية قد ازدادت عمقا بنفس قدر اتساعها الأفقى؟

الحق أننا لو حسبنا نسبة المبدعين الحقيقيين إلى العدد المحدود من المعارضين قبل السبعينيات، لوجدنا أنها أكبر من نسبتهم إلى العدد الهائل من المعارضين اليوم، رغم حوافز التشجيع السخية، التى لم تكن موجودة فى الماضى.

هذا إلى جانب أن الفجوة قد ازدادت عمقا، بين هذا النشاط التشكيلى المتزايد وذوق الجمهور، مما أدى إلى خلوقات العرض من الزائرين أغلب الأحيان... ذلك لأن مسار الفن المصرى يزداد تبعية لمذاهب الفن الغربى عاماً بعد عام، دون قدرة من الفنانين على بناء قاعدة مشتركة، يلتقون من خلالها مع ذوق الجمهور المصرى، وهذا تطور طبيعى لما نشأت عليه الحركة الفنية فى القرن الماضى، من تبعية لأوروبا، كما ضاعف من هذا التطور ما حدث فى

أجيال جديدة من المبدعين

وبغض النظر عن آخر اتجاهات الفن في عصر ما بعد الحداثة... علينا أن نسأل: ألم تظهر اتجاهات فنية جديدة نابعة من جذورنا وثقافتنا وليست من ثقافة الآخرين؟ ألم يظهر فنانون كبار أثبتوا تميزهم واستقروا على أرض ثابتة بعد جيل الستينيات؟

إن الإجابة على السؤال الأول لا تجعلنا نخرج بحصاد جديد، فقد استمرت وتأكدت أغلب الاتجاهات الفنية، التي كانت سائدة في الستينيات، من السريالية، والتعبيرية، والتكعيبية، والتجريدية، بل رأينا ارتداداً لدى العديد من الفنانين إلى الواقعية، والأكاديمية، والانطباعية، بقدر ما رأينا من محاولات للقفز إلى اتجاهات ما بعد الحداثة...

لكننا لا نستطيع أن نغفل الإشارة إلى أسماء مجموعة من الفنانين (على سبيل المثال وليس الحصر) استطاعت أن تدفع بدماء قوية في شرايين الحركة الفنية باتجاهاتها المختلفة، وهم ينتمون إلى جيلى السبعينيات والثمانينيات، وقد اتخذت أعمالهم أماكنها بمتحف الفن الحديث تقديراً لقيمتها.

بعض هؤلاء ينتمى عمرياً إلى جيل الستينيات، لكنه لم يشارك بإبداعه في المعارض العامة والخاصة إلا منذ

أوائل الثمانينيات⁽¹⁾، وبعضهم ينتمى إلى جيلى السبعينيات والثمانينيات⁽²⁾، وهناك أيضاً عدد مهم من الفنانين⁽³⁾.

وتشهد الحركة الفنية الحالية تميز مجموعة من النحاتين من جيل الثمانينيات وأوائل التسعينيات من كافة الاتجاهات والمذاهب الفنية عن طريق الأجيال السابقة⁽⁴⁾.

كما تشهد الحركة نشاطاً ملحوظاً في إنتاج الخزافات من هذا الجيل بأساليب ورؤى مختلفة تقترب من عالم النحت⁽⁵⁾.

وبعد...

فإننا نتوقف هنا عند جيل الثمانينيات، وأوائل التسعينيات بعد أن تأكدت بصمات أصحابه في الفن بشخصيات متميزة، ولا شك أن كثيراً من الأسماء الهامة غير هؤلاء قد سقطت سهواً من هذا العرض السريع، فلهذا الاعتذار.

ونترك الفترة التالية لاختبار التجارب التي ما تزال متحركة مثل الكثبان الرملية، وكلمة الزمن والتاريخ من بعده.

لكننا على ثقة بأن نهر الإبداع في مصر يشبه نهر النيل، فهو متجدد ومشبع بالخصوبة، ولا يكف عن الفيض والعطاء، فدعونا ننتظر الجديد دائماً...

(1) مثل المصورين: جميل شفيق، حسن عبد الفتاح، الدسوقي فهمى، وجيه وهبة، مصطفى كمال.

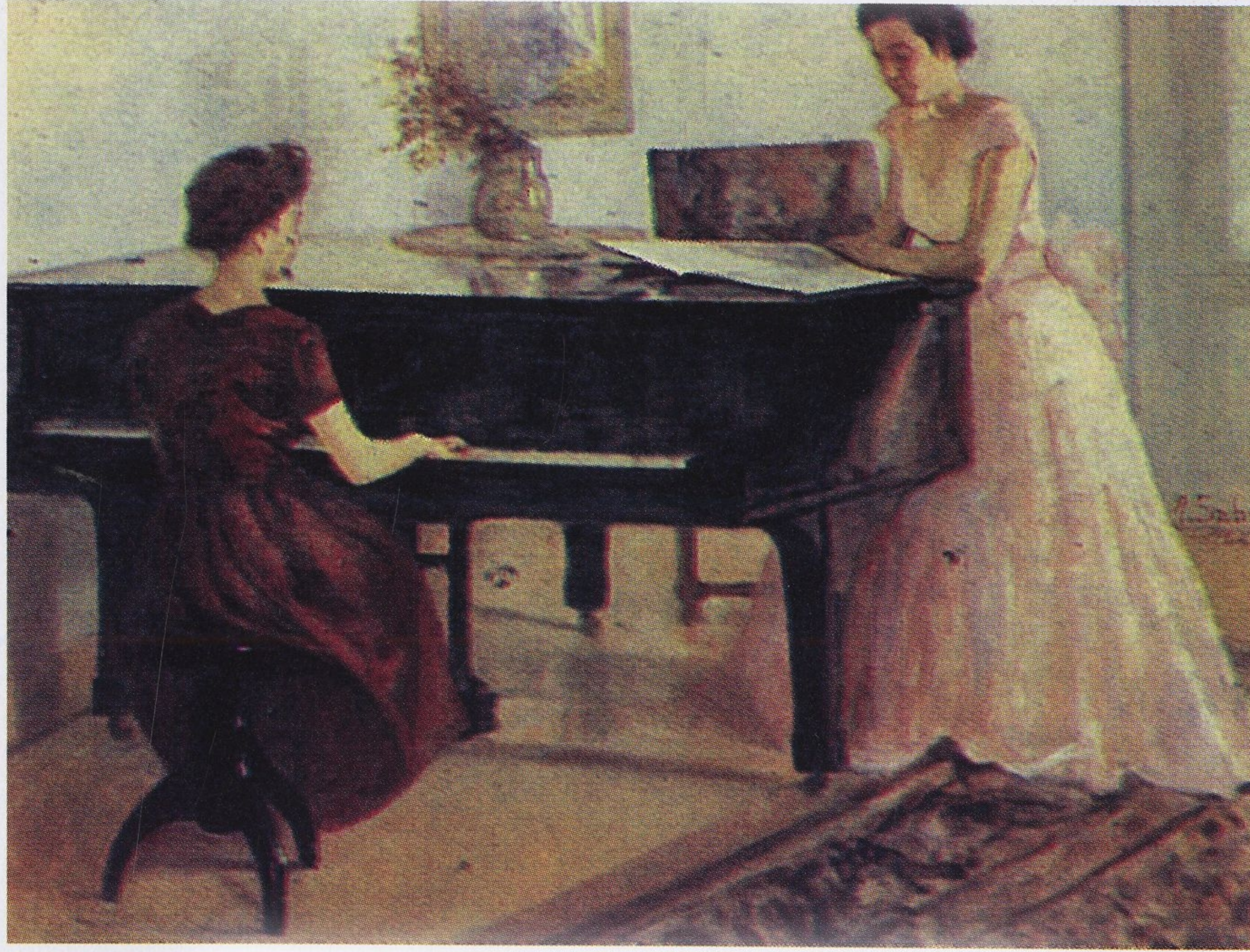
(2) مثل: مجدى عبد العزيز، مصطفى عبد الفتاح، محمود عبد العاطى، محمد شاكر، سامح الميرغنى، رضا عبد السلام، سامح البنانى، ناجى باسيلوس، محمد عبلة، محمد رضوان حجازى، مصطفى يحيى، بكرى محمد بكرى، فتحى عفيفى، محمد رزق، فاروق بسيونى، عبد الرحيم شاهين، حمدى أبو المعاطى، محمد الناصر، عوض النشيمى، محسن حمزة، حامد صقر، السيد القماش، إبراهيم عبد الملاك، على عاشور، محمد الطراوى، عادل السيوى، أبو بكر النواوى، عبد الخالق حسين، مصطفى مشعل، محسن شعلان، فريد فاضل، على عزام، مصطفى بط، عبد الرحمن عطية، محمد عفيفى، سعد زغلول، فتحى أبو النجا، عبد الوهاب عبد المحسن، صلاح عنانى، صلاح المليجى، محمد الطحان، إبراهيم غزالة، أحمد رجب صقر.

(3) مثل: إيفلين عشم الله، سلمى عبد العزيز، سوسن أبو النجا، نازلى مذكور، سهير عثمان، نجوى العشرى، هدى خالد، شادية القشيري.

(4) منهم: محمود شكرى، محمد العلاوى، محمد أبو القاسم، محمد جاهين، على حبش، وهناك عدد آخر تألق منذ أواخر الثمانينيات مثل: أحمد عبدالكريم، منصور البدرى، السيد عبده سليم، طارق الكومى، جمال أبو اليزيد، ناجى فريد، هشام نوار، أشرف الزمزمى، حازم المستكاوى، أيمن السمرى، شادى النشوقانى.

(5) منهم: زينب سالم، زينات عبد الجواد، سلوى رشدى، تهانى العادلى، ميرفت السويفى.

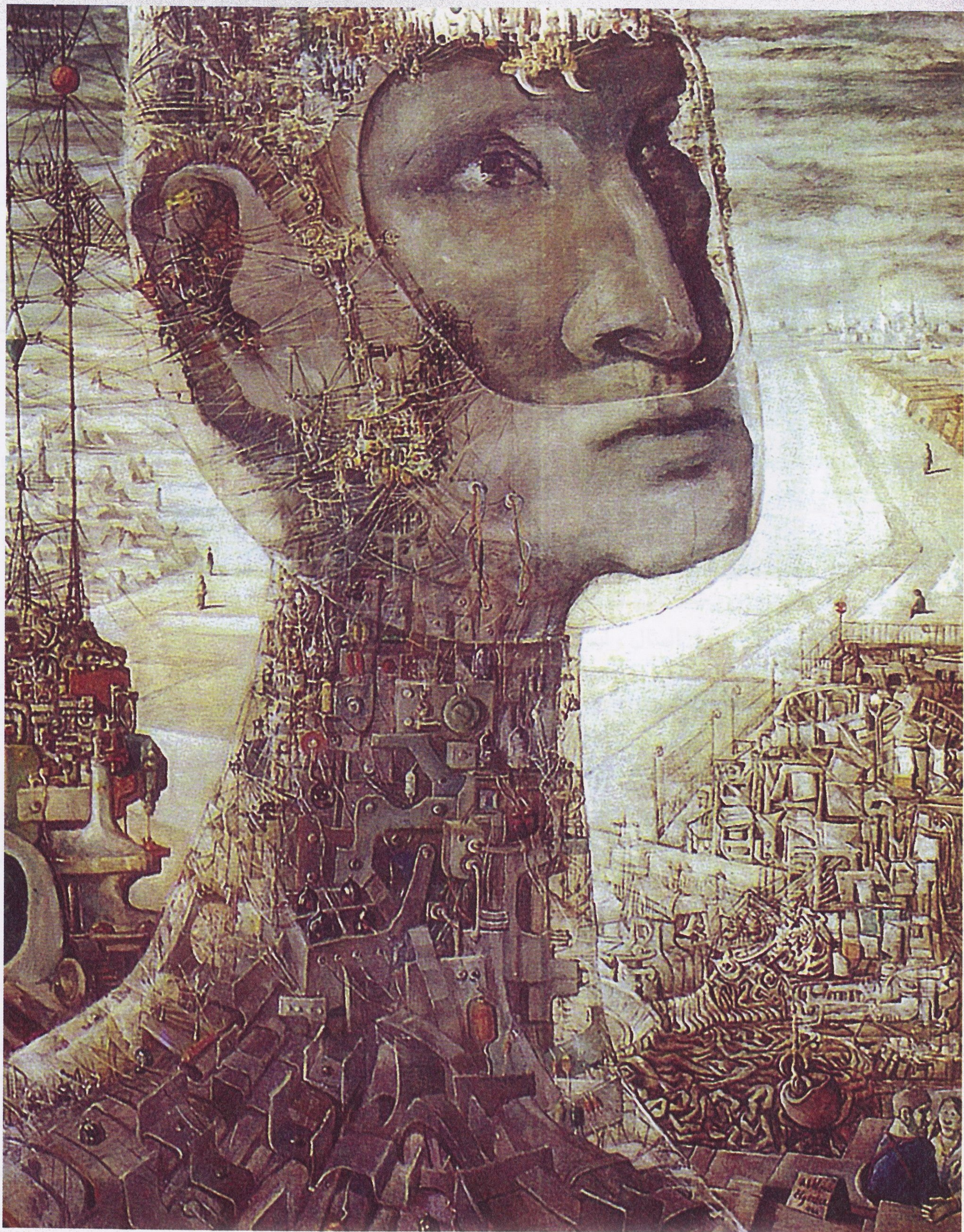
مختارات من أعمال التصوير



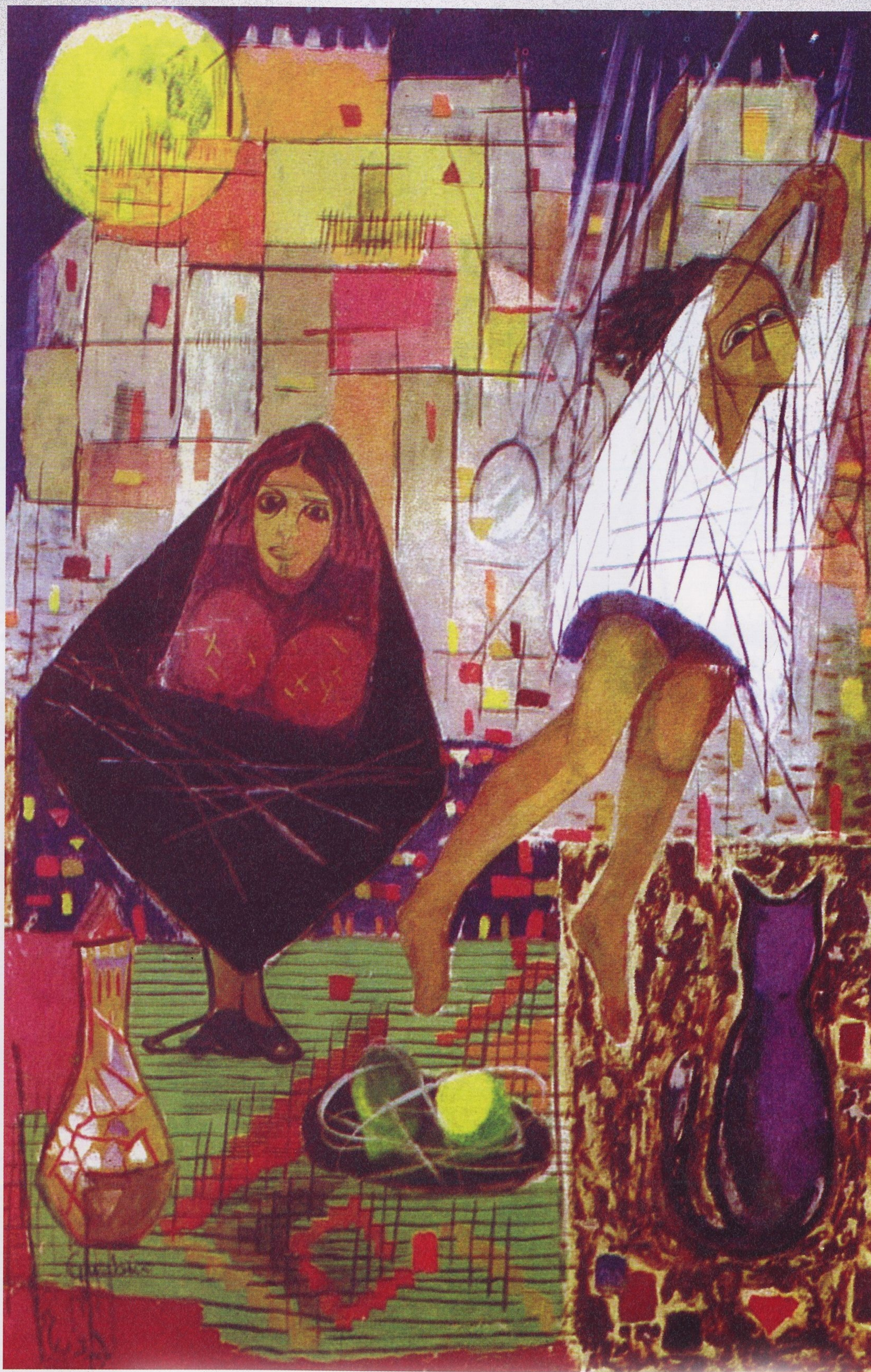
أحمد صبرى (من جيل الرواد) - درس البيانو - لوحة زيتية.



راغب عياد (من جيل الرواد) - القطيع.



عبد الهادي الجزار (من جيل الأربعينيات) - إنسان السد العالي - ألوان زيتية - 1964 .



جاذبية سرى (من جيل الأربعينيات) - المرجيحة - ألوان زيتية - 1961 .



عز الدين حمودة (من جيل الأربعينيات) - بورتريه لسيده - ألوان زيتية - 1964.



حسين بیکار (من جيل الثلاثينيات) - نساء النوبة - ألوان زيتية - 1964.



مريم عبد الغليم (من جيل الخمسينيات) - حياة عائلية - ألوان مائية - 1964.



عمر النجدي (من جيل الخمسينيات) - عازفة العود - ألوان زيتية - 1964.



أحمد نوار (من جيل الستينيات) - مصر الحضارة - ألوان زيتية -
في التسعينيات.



ممدوح عمار (من جيل الخمسينيات) - كودية الزار - ألوان زيتية -
في الخمسينيات.



محمد راتب صديق (من جيل الأربعينيات) - الخروج - ألوان زيتية - في الستينيات.



عزت ناجي (من جيل الأربعينيات) - بناء السد العالي - ألوان زيتية - 1964 .



مرجريت نخلة (من جيل الأربعينيات) - سيدة في باريس - ألوان زيتية - في الخمسينيات .



مصطفى أحمد (من جيل الستينيات) - مصر الحضارة - ألوان زيتية - في الستينيات .



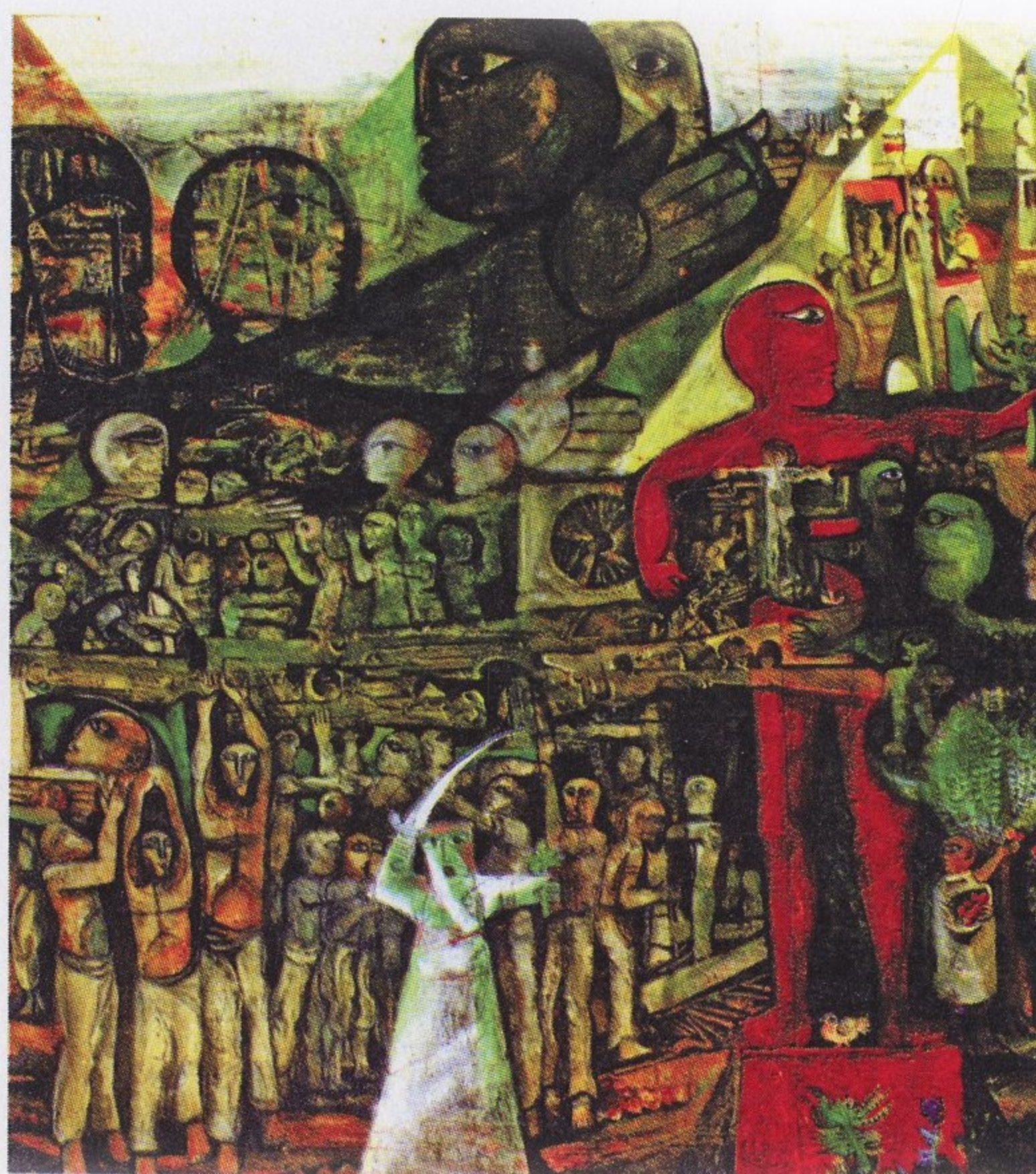
مصطفى عبد المعطى (من جيل الستينيات) - تكوين تجريدي - ألوان إكريليك - فى التسعينيات.



منير كنعان (من جيل الخمسينيات) - انتقال - ألوان زيتية - 1970 .



جورج البهجورى (من جيل الخمسينيات) - الجوقة الشعبية - ألوان زيتية - فى التسعينيات.



مصطفى الرزاز (من جيل الستينيات) - ملحمة شعبية - ألوان زيتية.

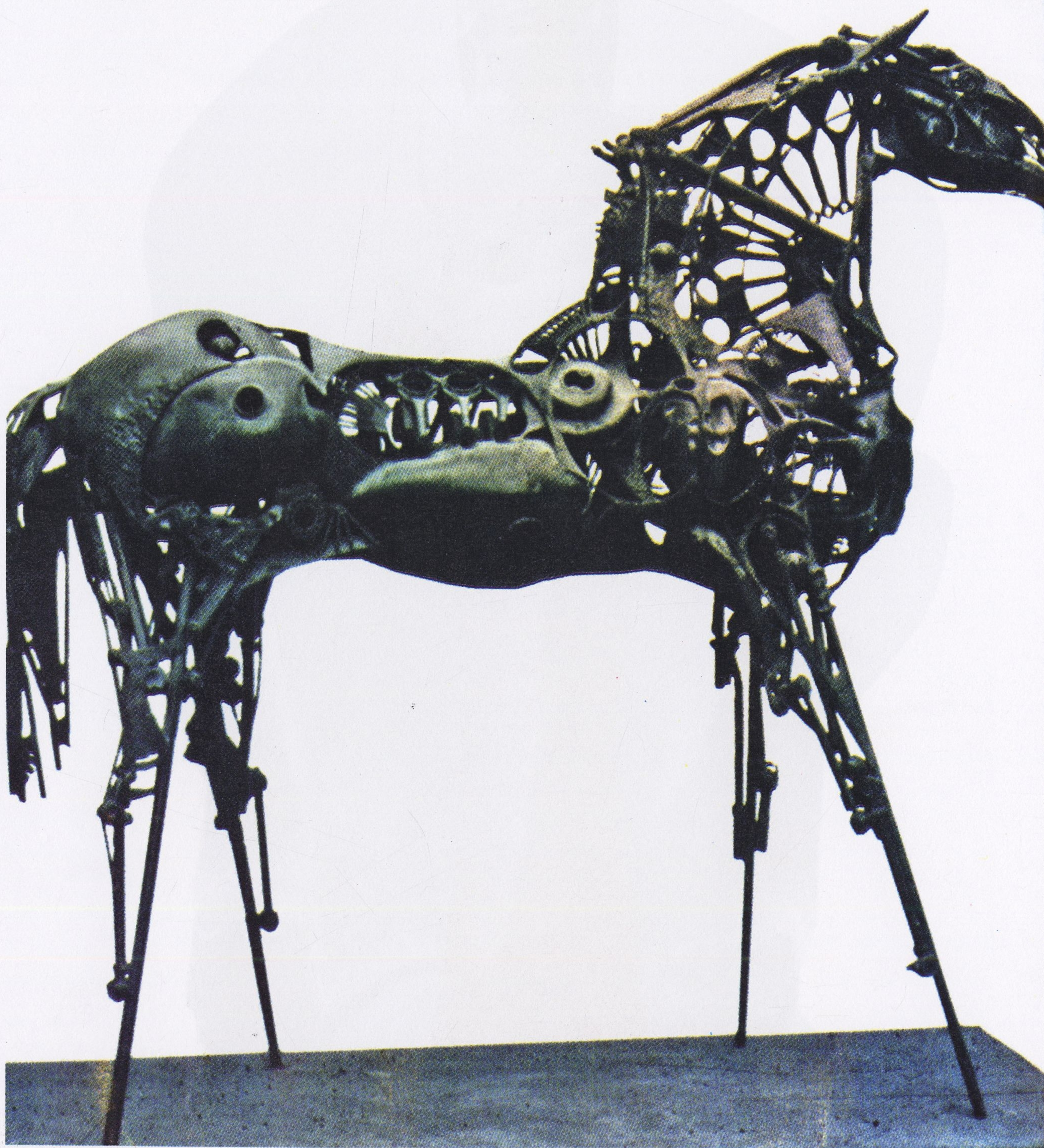
مختارات من أعمال النحت



عبد القادر رزق (من جيل الثلاثينيات) - رأس طفل - نحت في الرخام - في الأربعينيات.



جمال السجيني (من جيل الأربعينيات) - الأرض - برونز - في الخمسينيات.



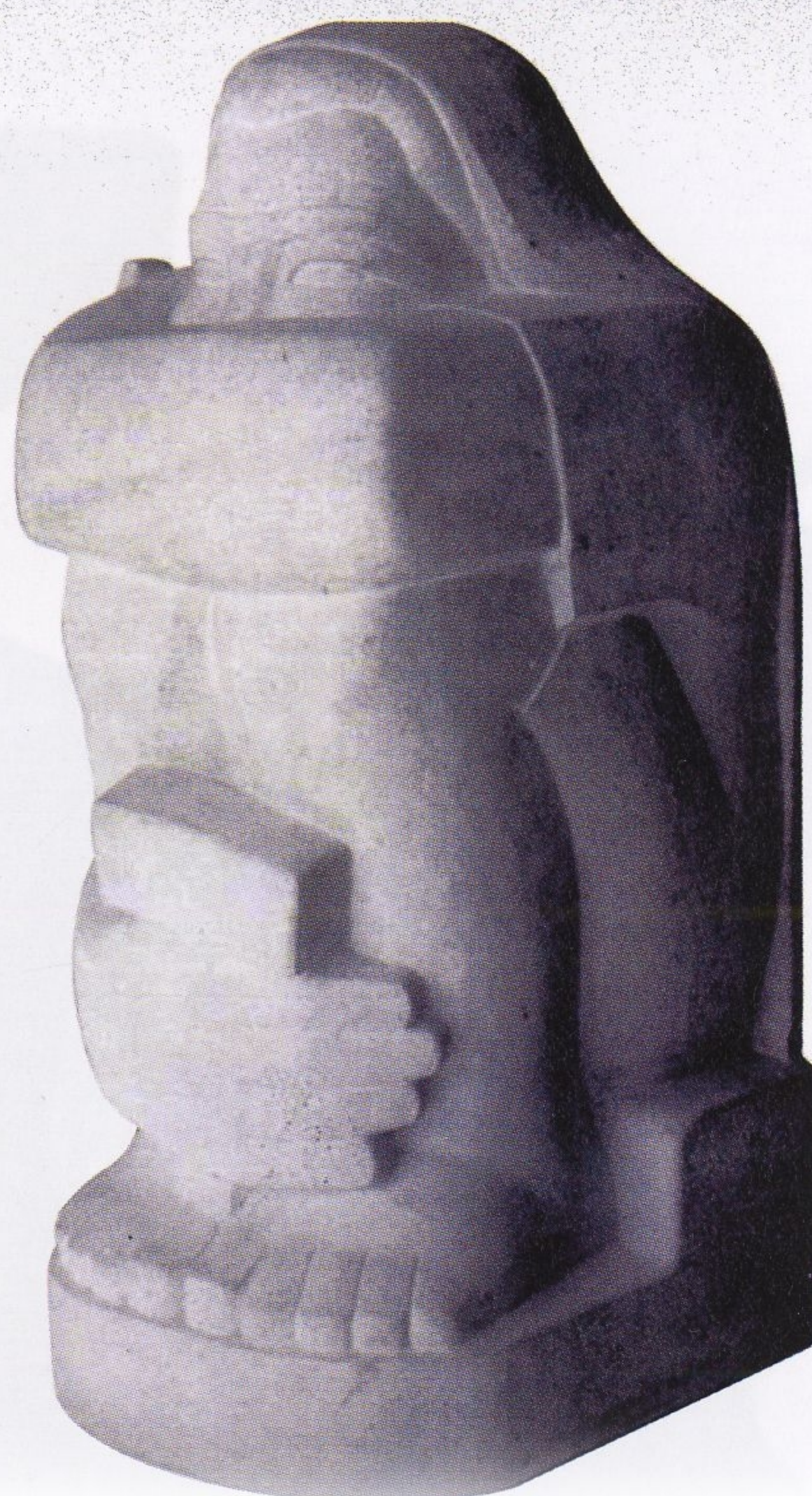
صلاح عبد الكريم (من جيل الخمسينيات) - الحصان - نحت بالحديد الخردة - في السبعينيات.



أحمد عبد الوهاب (من جيل الخمسينيات) - صلاة إخناتونية - نحت برونزي - في الستينيات.



أحمد عثمان (من جيل الثلاثينيات) - فتيات من
أسوان - نحت برونزي - في الخمسينيات.



محمود موسى (من جيل الثلاثينيات) - فتاة جالسة -
نحت حجري - في الستينيات.



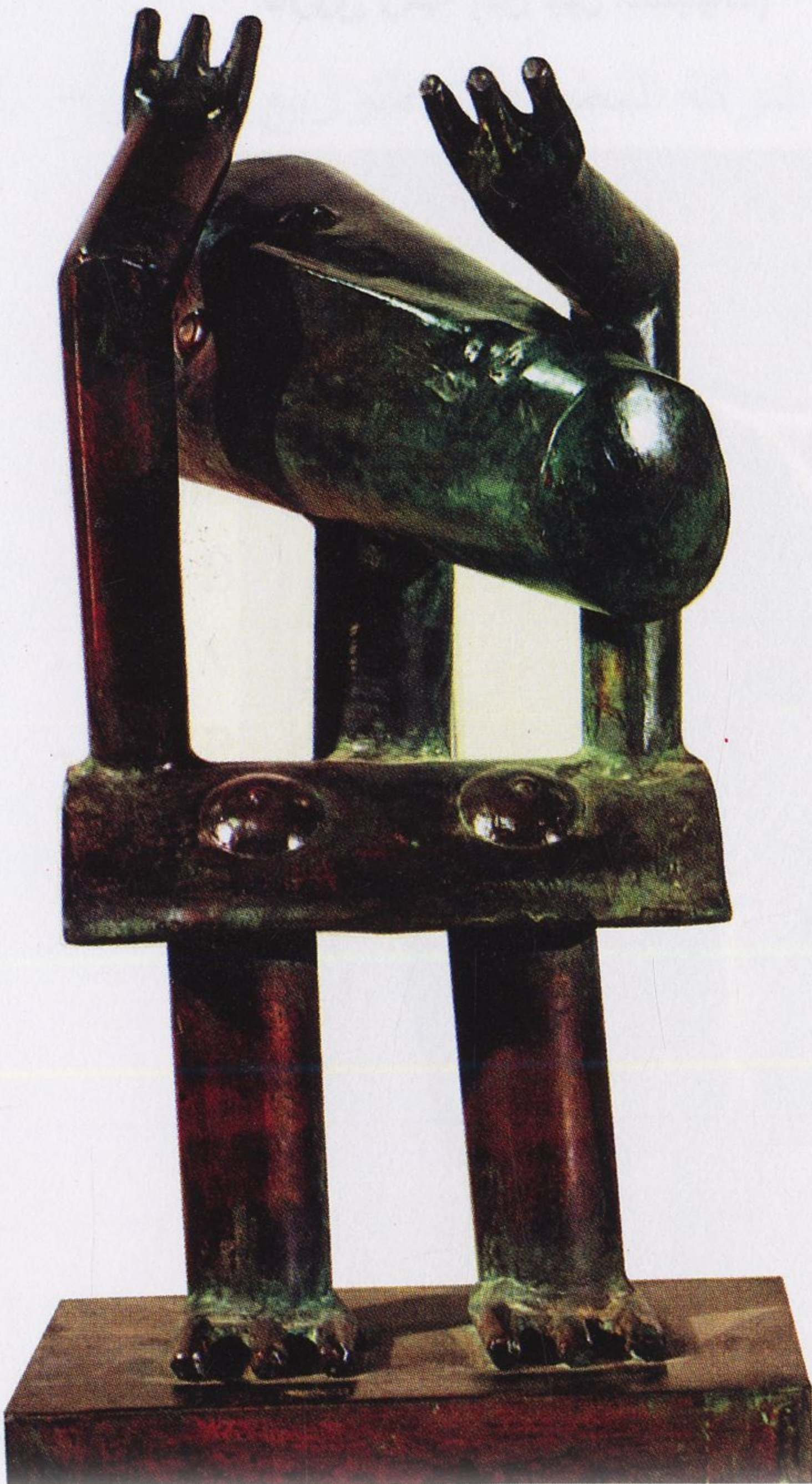
صبري ناشد (من جيل الستينيات) - ذو العباءة - نحت
في الخشب - في الثمانينيات.



محمد هجرس (من جيل الخمسينيات) - الحمّال - صب
بالبوليستر - في السبعينيات.



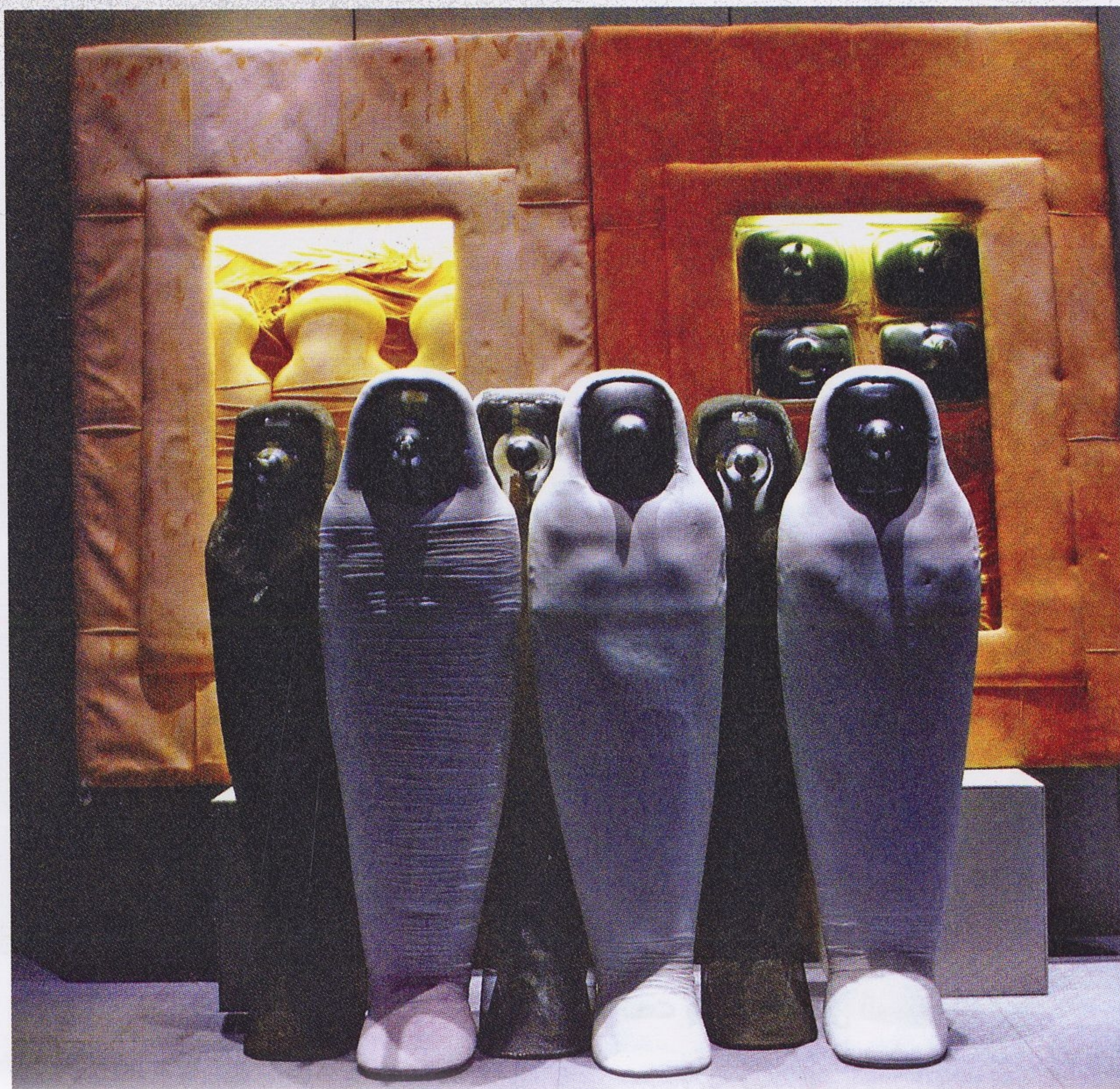
آدم حنين (من جيل الخمسينيات) - الحمار - نحت برونزي - في الستينيات.



صبحى جرجس (من جيل الخمسينيات) - دعاء - نحت مباشر في الحديد - في الثمانينيات.



عبد الهادي الوشاحي (من جيل الستينيات) - بورتريه من البرونز - في السبعينيات.



فاروق وهبة (من جيل الستينيات) - صحوة المومياءات - عمل مركب - خامات مختلفة -
في التسعينيات.



محمود شكرى (من جيل الثمانينيات) - المحاربون - نحت برونزى - في التسعينيات.



المراجع

- 1- جيل من الرواد - بدر الدين أبو غازي - مطبوعات جمعية محبي الفنون الجميلة بالقاهرة 1975.
- 2- المثال مختار - بدر الدين أبو غازي - الهيئة العامة للكتاب 1964.
- 3- لكل فنان قصة - حسين بيكار - مطبوعات كتابي 1984.
- 4- الفن في القرن العشرين - د. محمود بسيوني - مكتبة الأسرة 2001.
- 5- رؤى نقدية - مجموعة من الباحثين - قطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة 2005.
- 6- فجر التصوير المصري الحديث - عز الدين نجيب - دار المستقبل العربي - القاهرة 1985.
- 7- أنشودة الحجر - عز الدين نجيب - الهيئة العامة لقصور الثقافة 1999.
- 8- الإبداع والثورة (الفنان حامد عويس) - تأليف: عز الدين نجيب - الهيئة العامة لقصور الثقافة 2002.
- 9- التيارات الفنية المعاصرة - د. محمود أمهر - شركة المطبوعات للتوزيع والنشر - بيروت 1996.
- 10- التصوير الحديث في مصر - إيميه آزار - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة 2007.

- Contemporary Art in Egypt - Ministry of Culture, Cairo 1964.
- The Book of Art, Volume 5, 8, Paris.
- The Vatican Museums, Rome.
- The Picture Encyclopedia of Art, Bookplan, England 1966.

الفهرس

4	مقدمة.....
6	الفصل الأول، ما قبل القرن العشرين.....
22	الفصل الثاني، من المذاهب الأوروبية إلى الرواد المصريين
38	الفصل الثالث، جيل الفنانين الرواد.....
50	الفصل الرابع، جيل التمرد ومذاهب الفن الحديث.....
68	الفصل الخامس، تجليات المداثة فى الفن المصرى الحديث والمعاصر
95	المراجع العربية.....

موسوعة الفنون التشكيلية في مصر

العصر الحديث

عزالدين نجيب

- فنان تشكيلي وناقد فني وكاتب.
- تخرج في كلية الفنون الجميلة.
- حصل على الجائزة الأولى في النقد الفني من المجلس الأعلى للثقافة.
- عضو لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة.
- أستاذ لمادة الفنون التشكيلية وتاريخ الفن بكلية الآداب جامعة عين شمس

وفي هذا الجزء الأخير من الموسوعة نتعرف على ملامح الحركة الفنية المصرية بأجيالها المتتالية على مدار القرن العشرين، وعلى المنابع التي نهلت منها في أوروبا أو في مصر، وعلى حركات التمرد الفني من أبناء الأجيال التالية على من سبقوهم بحثًا عن التجديد وملاحقة العصر، وكيف اختلفت رؤى الحداثة والمعاصرة لديهم، بين البحث عن جذور الشخصية المصرية، وبين اتباع المدارس الغربية أو التأثر بها.

وكان لابد - في هذا السياق - أن نتعرف على تلك المدارس الفنية في أوروبا خلال القرون الماضية، وعلى أهم أعلامها وسماتها.. مثل الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والانطباعية وما بعد الانطباعية.. حتى نصل إلى المدارس الحديثة في القرن العشرين.. مثل التعبيرية والوحشية والتكعيبية والتجريدية والسريالية والرمزية وغيرها.. وأن نتعرف أيضًا على تأثير كل منها على فنانينا المصريين.



6 221133 332248